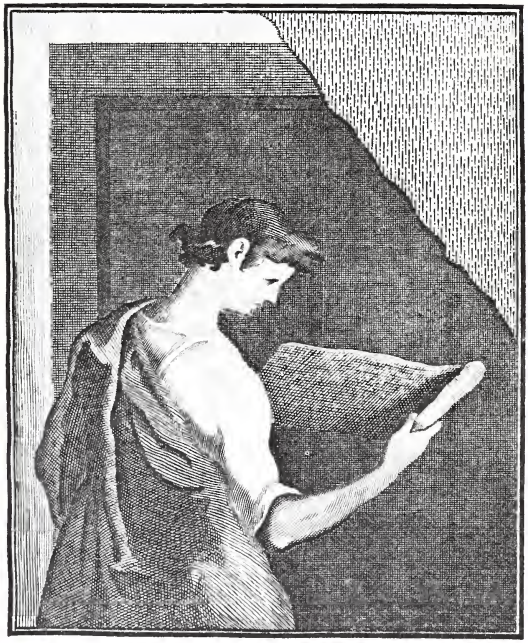
WASMUTH ANTIQUARIAT
BERLIN-CHARLOTTENBURG 2
HARDENBERG STR. 9a



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

ND
623
D81M27

H. MENDELSOHN / DAS WERK DER DOSSI

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/daswerkderdossim00mend

CIRCE

London, Sammlung Benson

HENRIETTE MENDELSOHN

DAS WERK DER DOSSI

MIT FÜNFUNDSECHZIG

ABBILDUNGEN

ND
623
D81
M29

MÜNCHEN
GEORG MÜLLER & EUGEN RENTSCH VERLAG
1 9 1 4

4.52
D.2.1

Publ. ausgeschieden
18. 11. 00 Ku

EINBANDZEICHNUNG VON PAUL RENNER
COPYRIGHT 1913 BY GEORG MÜLLER & EUGEN RENTSCH IN MÜNCHEN

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

An meinen Leser

ein unzeitgemäßes Vorwort

Kunstwissenschaftliche Bücher werden heute meist durchblättert, kaum gelesen. Trotz dieser Wahrnehmung habe ich bei der Gestaltung des Buches noch ganz altmodisch an einen Leser gedacht. Dich, den unbekannten Freund meiner jahrelangen Arbeit, will ich in den Gang der Forschung selbst einführen. Im ersten Kapitel geleite ich dich auf einen Berg voll Literatur: alle wesentlichen Werke sind hier versammelt, denen wir die „Kenntnis der Dossi" verdanken. Als Aussicht breitet sich die Schätzung der Dossi während fünf Jahrhunderte vor dir aus. Das Kapitel „Sichere Tatsachen" fischt aus dem Meer der Überlieferung den festen Bestand heraus, auf dem das Leben und Wirken der Brüder sich aufbaut. Der Prüfung des Wortes folgt die Prüfung des Werkes. „Stil und künstlerische Gepflogenheiten" legen auf Grund der den Dossi allgemein zuerkannten Bilder die künstlerische Eigenart der beiden Brüder fest. Das Ergebnis aller Kritik und Sichtung findet der Leser im vierten Kapitel in der „künstlerischen Entwicklung der Brüder".

Im zweiten Teil, dem beschreibenden und kritischen Verzeichnis der Werke, wird mir der Leser wohl kaum mehr Schritt für Schritt folgen. Zwar habe ich auch hier an ihn und eine zusammenhängende Fassung des Ganzen gedacht. Im Einzelnen versuchte ich in die Bildbeschreibung, wo es anging, etwas von der Stimmung hinüberzuretten, die ein großes Kunstwerk aushaucht. Aber auch dem Gelehrten wollte ich ein nützliches Nachschlagebuch geben: für ihn rückte ich den „Bildbefund" und die neuere Literatur unter jeden Bildtitel. Den Leser aber lade ich schließlich noch einmal nach der langen Wanderung zu einer letzten Umschau in dem Kapitel „Die künstlerische Bedeutung der Brüder" ein. Ein Maler wie Dosso, dessen Werke noch heute zum Teil mit Giorgione und Tizian verwechselt werden, lohnt für jeden die Betrachtung; den etwas langweiligen

Bruder mußt du in den Kauf nehmen. Dosso entschädigt dich durch Humor und Phantasie, durch seine Glutfarben und seine glänzende Technik. Du lernst in ihm einen der führenden Meister auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei und des Genre kennen. Beide Brüder sind wichtige kulturgeschichtliche Vertreter der Glanzzeit Ferraras, die Lieblinge ihres Herzogs Alfons' I. und hochgefeiert von ihrem Zeitgenossen und Landsmann Ariost.

Ein Vorwort bedeutet für den Schreiber zugleich einen Rückblick, ein dankbares Erinnern aller der Institute und Privatpersonen, deren freundliches Entgegenkommen dieses Werk gefördert hat. Nicht alle kann ich mit Namen erwähnen. Nur derer möchte ich besonders gedenken, die mir wiederholt in liebenswürdigster Weise gefällig gewesen sind: der Herzogin von Northumberland, Venturis, Phillips, Berensons.

Berlin, September 1913. Henriette Mendelsohn

INHALT

Seite

AN MEINEN LESER. Ein unzeitgemäßes Vorwort V

ABKÜRZUNGEN XI

EINFÜHRUNG 1

Alte Quellen und neue Forschung 1

Sichere Tatsachen 6

Stil und künstlerische Gepflogenheiten 20

Die künstlerische Entwicklung der Brüder 27

DIE WERKE DOSSOS 39

Aus der Frühzeit. Etwa 1505—1512 39

Pietà. London, Sammlung Philipps 39. — Madonna. Rom, Galleria Borghese (211) 41. — Ruhe auf der Flucht. Palazzo Pitti (487) 42. — Der heilige Hieronymus. Wien, Kais. Gemäldegalerie (68) 43

Zeit der ersten Meisterwerke. Etwa 1512—1520. 47

Altarbilder 47

Die Vision der vier Kirchenväter. Dresden, Gemäldegalerie (129) 47. — Der heilige Sebastian. Mailand, Brera (433) 50

Kleinere Hausandachtsbilder und ähnliche Stücke . . 52

Geburt Christi. Rom, Galleria Borghese (222) 52. — Madonna mit Heiligen und Stifterin. Budapest, Sammlung von Térey 53. — Heilige Familie. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (227) 55. — Johannes der Täufer. Florenz, Galleria Pitti (380) 57

Die Bilder im engsten Anschluß an Giorgione 58

Kopf eines Kriegers. Braunschweig, Gemäldegalerie (454) 58. — Kopf eines Jünglings. Budapest, Gemäldegalerie (161) 59. — Bildnis eines Narren. Modena, R. Galleria (474) 60. — Nymphe von einem Satyr verfolgt. Florenz, Galleria Pitti (147) . . . 61

Zauberin und Seherin. 64

Circe. London, Sammlung Benson 64. — Sybille. London, Sammlung Phillips 66. — Circe. Rom, Galleria Borghese 217 67. — Heilige Familie. Rom, Galerie des Kapitols (80) 69. — Halbfigur einer Sibylle. Petersburg, Eremitage (403) 70

Seite

Ein Landschaftsbild dieser Periode 72
Landschaft mit Figuren, ehemals Ehrich, Newyork 72
Darstellungen aus der Antike 72
Apollo und Daphne. Rom, Galleria Borghese (1) 72. — Jupiter und die Tugend. Wien, Sammlung Lanckoroński 74
Das dritte Jahrzehnt 76
Altarbilder 76
Das Altarbild im Dom zu Modena 77. — Das Altarbild aus dem Dom zu Codigoro. Florenz, Palazzo Pitti 78. — Johannes der Evangelist und San Bartolomäus. Rom, Sammlung Chigi 80. — Madonna mit dem Heiligen Georg und Michael. Modena, R. Galleria (437) 83
Genre und Dekoration 85
Die 5 Dreifigurenbilder. Modena, R. Galleria (190, 197, 198, 367, 368) 85. — Pianto, Riso, Ira. Alnwick Castle, Duke of Northumberland 91. — David mit dem Haupte Goliaths. Rom, Galleria Borghese (181) 92. — Saul und David. Stuttgart, Museum (454) 93. — Dichter und Muse. London, National Gallery (1234) 95. — Dido. Galleria Doria (411) 96. — Der heilige Wilhelm. Hampton-Court (128) 97
Bildnisse 99
Männerbildnis mit schwarzer Kappe. Hampton-Court (80) 99. — Bildnis Herkules I. Modena, R. Galleria (471). 100
Späte Werke 102
Altarbilder 102
Die Vision der vier Kirchenväter. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie (128) 102. — Die sechsteilige Ancona. Ferrara Ateneo (45) 104. — Die Disputation im Tempel. Kopie nach dem verlorenen Original Dossos im Dom von Faenza 107. — Köpfe der Maria und eines Pharisäers. Bruchstücke von dem Original der Disputation im Tempel. Faenza, Museo civico 110. — Anbetung der Könige. London, Sammlung Mond 110. — Heilige Familie. Hampton-Court (97) 112
Genre, Dekoration und Bildnis. 114
Bambocciata. Galleria Pitti (148) 114. — Der heilige Michael. Dresden, Gemäldegalerie (125) 115. — Bildnis des venezianischen Admirals Giovanni Moro. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (161) 118

Seite

Ein nicht sicher zu datierendes Bild Dossos.
S. Cosmos und S. Damian. Rom, Galleria Borghese (22) . . 119

Unsichere Werke Dossos 120
Amsterdam, Sammlung Lanz. Ceres? 120. — Amsterdam, Sammlung Lanz. Lunette mit Putten 121. — Dresden, Königl. Gemäldegalerie (155). Bildnis eines Gelehrten 122. — Frankfurt, Städelsches Museum (49 A). Kopf eines bartlosen Mannes 122. — Liverpool, Walkers Art Gallery (82). Bildnis des Guidobaldo Montefeltro, Herzogs von Urbino 123. — London, Sammlung Holroyd. Brustbild eines Mannes 124. — Modena, R. Galleria (450). Bildnis Alfons' I. 125. — München, Julius Böhler. Männerbildnis 130. — Philadelphia, Sammlung Johnson. Männliches Bildnis 130. — Rom, Galleria Doria (170). Bildnis des Pronotars Girolamo Beltramoti 131

DIE WERKE BATTISTAS. 133

Werke. Vermutlich vor 1520 entstanden 133
Orlandos Kampf mit Rodomonte. London, Sammlung Brownlow 133. — Flucht nach Ägypten. Schloß Seußlitz bei Dresden, Sammlung Harck 134. — Johannes auf Patmos. Ferrara Ateneo 136. — Callisto (?). Rom, Galleria Borghese (304) 137

Reifere und späte Werke 140

Mythologische und allegorische Bilder 140
Mythologisches Bild, London, Sammlung Northampton 140. — Psyche in den Olymp getragen. Rom, Galleria Borghese (184) 142. — Mythologisches Bild. London, Sammlung Donaldson 142. — Ein Traum. Dresden, Gemäldegalerie (131) 144. — Hore mit Apollos Gespann. Dresden, Gemäldegalerie (136) . . . 145

Altarbilder 145
Dreiteiliges Altarbild. Rovigo, Galleria communale 145. — Madonna mit Hieronymus und Johannes. Portomaggiore, Municipio 147. — Vier Kirchenväter. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (264) 149

Kleine heilige Familien und Anbetungen des Kindes . . 150
Heilige Familie. Rom, Galleria Borghese (245) 150. — Heilige Familie. Oldenburg, Augusteum (5) 151. — Madonna mit Heiligen. Bergamo, Galleria Lochis (218) 153. — Madonna mit Christuskind und Johannisknaben. Neapel, Museum (170) 154. —

Seite

Anbetung des Kindes. Rom, Galleria Borghese (215) 155. — Anbetung des Kindes. Wien, Sammlung Czernin 155

Datierbare Werke der Spätzeit 156

Geburt Christi. Modena, R. Galleria (440) 156. — Der heilige Michael. Parma, Galerie 159. — Der heilige Georg. Dresden, Gemäldegalerie (124) 162. — Gerechtigkeit. Dresden, Gemäldegalerie (126) 164. — Frieden. Dresden, Gemäldegalerie (127) . . 165

Herkules und die Pygmäen. Graz, Landesgalerie (96) 166. — Francesco d'Este als heiliger Georg und Johannes der Täufer. Mailand, Brera (431 und 432) 167. — Die Teppiche 168

Unsichere Stücke 170

Bildnis eines Kriegers. Florenz, Uffizien (627) 170. — Madonna della Neve. Modena, R. Galleria (446) 171. — Die Landschaft auf Raffaels Madonna von Foligno 172

DIE FRESKENZYKLEN DER BRÜDER 172

Die Fresken im Castello del Buon Consiglio zu Trient . 173

Die Fresken in der Villa Imperiale bei Pesaro 178

SCHLUSSBETRACHTUNG. DIE KÜNSTLERISCHE BEDEUTUNG DER BRÜDER 184

Anhang 189

Werke, welche die Verfasserin den Dossi abspricht 189

Zeichnungen 195

ANMERKUNGEN 197

URKUNDEN 207

VERZEICHNISSE 209

Verzeichnis der urkundlich gesicherten wichtigeren Daten über Leben und Werke der Brüder 209

Verzeichnis einiger mir unbekannt gebliebener Stücke 214

REGISTER 216

Verzeichnis der in diesem Buche erwähnten Werke der Dossi . . 216

Verzeichnis der in diesem Buche erwähnten Künstlernamen . . . 221

Verzeichnis der Abbildungen 223

ABKÜRZUNGEN

Eigennamen ohne weiteren oder gekürzten Zusatz beziehen sich auf folgende Schriften:

Benson = Text zum Katalog der ferraresisch-bolognesischen Ausstellung des Burlington Fine Art-Club von 1894, Anm. 22a.
Berenson = North Italian Painters, Anm. 21.
Burckhardt = Cicerone von 1855.
Burlington = Liste der Werke in der Ausstellung des Burlington Fine Art-Club von 1894, Anm. 22a.
Gronau = Rezension des Buches von Zwanziger, Monatshefte für Kunstwissenschaft, April 1911.
Harck = Besprechung der ferraresisch-bolognesischen Ausstellung im Burlington Fine Art-Club. Repert. f. Kunstw. XVII B. 1894.
Justi = Ludwig J., Giorgione, Berlin 1908.
Mendelsohn, Burlington = „Did the Dossi brothers sign their pictures?" Burlington Magazine, May 1911.
— Jahrb. oder Mendelsohn ohne Zusatz = „Zur Chronologie der Werke Dossos", Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml., Oktober 1912.
Morelli = Lermolieff, kunstkritische Studien, Anm. 18.
Patzak = Die Villa Imperiale in Pesaro, Anm. 13.
Phillips = An unknown Dosso Dossi, Art Journal 1906.
Schlosser = „Jupiter und die Tugend." Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, B. XXI, Anm. 144.
Thode = Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance, Anm. 19.
V.-M. = Vasari Edit. Sansoni mit Anmerk. von Milanesi.
Vent. Dok. I u. ff. = Venturi, Dok. aus „I due Dossi", Arch. stor. dell' Arte V u. VI, Anm. 24.
Venturi, Gall. Crespi = Anm. 14.
— Gall. Estense = Anm. 14.
Zwanziger = Dosso Dossi, Anm. 15.

EINFÜHRUNG

ALTE QUELLEN UND NEUE FORSCHUNG

Wer kennt heut die Dossi? Dem Namen nach kaum jene Minderheit von Kunstliebhabern, die bei Sodomas Erwähnung gleich in Verzückung fällt und sich sogar bei Sebastiano del Piombo zu wissen brüstet, daß die dunkeläugige Schöne der Tribuna einst Raffael getauft war. Selbst dem Kunstgelehrten, falls er nicht Spezialforscher für italienische Renaissance ist, bleibt der berühmte ältere Bruder Dosso nur ein leerer Begriff — während er von Leuten, die man nicht höher als unseren Meister bewertet, wie von einem Palma Vecchio ganz bestimmte Formen- und Farbenvorstellungen hat. Ja selbst an Dossos berühmtem Circebild der Galerie Borghese ist mancher kunstsinnige Italienfahrer achtlos vorbeigeschritten. Der Name Dosso ist erst bei den Kunstfreunden in Aufnahme gekommen, seitdem sein Bild „Satyr und Nymphe" im Pitti, das früher Giorgione hieß, unter seinem Namen einen Ehrenplatz auf einer Staffelei erhalten hat. Woher kommt diese Unbekanntschaft mit einem Künstler, den schon Jakob Burckhardt in seiner ersten Ausgabe des Cicerone richtig einschätzt[1]), und den Thode neben Correggio als den genialsten Maler der Emilia hinstellt[2]), über den zahlreiche Urkunden veröffentlicht und viele Spezialarbeiten erschienen sind? Ein Grund seiner Unpopularität liegt darin, daß es schwer ist, sich eine Vorstellung von seiner Kunst zu bilden, denn seine Werke sind in aller Welt verzettelt. In seiner eigentlichen Heimat Ferrara ist nur ein bedeutendes Stück von ihm geblieben, und selbst in dem benachbarten Modena, wo er der Zahl nach besser vertreten ist, fehlen ganze Epochen seiner Tätigkeit und Arten seiner Kunst. Einiges Wichtige liegt wenigstens in Italien am Hauptwege in Mailand und Florenz, das meiste in Rom, wo das zerfahrene Gebilde endlich festere Gestalt gewinnt. Aber hier erdrückt das Allzuviele das Einzelne, und es wird dem Maler, der so ganz in seiner heimischen Kunst wurzelt, zum Verhängnis, daß es der Kenntnis der großen Kunstzentren bedarf, um eine annähernde Vor-

stellung von ihm zu bekommen. Nicht einmal die weitere Heimat, der italienische Boden, genügt, um seinen Entwicklungsgang klarzulegen: den Anfang und Ausgang seiner Kunst muß man in fremden Landen zusammensuchen. Ohne die Kenntnis der Dresdener Galerie und der englischen öffentlichen und privaten Sammlungen bleibt das Bild nur unvollständig.

Das früheste Urteil, das die Geschichte über Dosso gefällt hat, fließt aus der Feder des berühmten Biographen Alfons Giovio. In seinem 1527 geschriebenen „Fragmentum Trium Dialogorum" schildert er des Meisters Wesen als witzig und geistvoll, er nennt ihn ein „urbanum ingenium", einen Maler, der den Dingen die heitere Seite abgewann, „cuncta festiva manu exprimere consuevit". Schon der Zeitgenosse erkannte, daß der Schwerpunkt von Dossos Bedeutung nicht in den religiösen Stoffen, nicht im Altarbild lag, sondern in der Landschaftsmalerei und, wenn man will, im Genrebild. Da diese Kunstzweige erst damals sich selbständig machten, so ist es bezeichnend, wenn Giovio sie noch nicht als voll ansieht. „Dosso suchte seine Vorwürfe mit Vorliebe auf den anmutigen Seitenwegen der Malerei." Und nun zählt er eine Fülle von Landschafts- und Genremotiven auf, die wir zum Teil noch in den erhaltenen Werken des Meisters genießen können, „jähe Felsen, grünende Wälder, schattige Flußufer, blühenden Ackerbau, die Landleute bei froher und emsiger Arbeit, ferner weite Land- und Wasserprospekte, Schiffahrt, Vogelfang, Jagd und ähnliche Dinge"[3]).

Dicht hinter dem Geschichtschreiber folgt der Dichter in dem Lobe des Landsmannes: Ariost. Noch 1516 in seiner ersten Ausgabe des rasenden Roland erwähnt er Dosso nicht. Desto voller nimmt er den Mund in der späteren Auflage 1532, und wenn er auch auf eine eingehende Schilderung Dossesker Kunst verzichtet, so stellt er kühn nicht nur Dosso, sondern beide Brüder neben Michelangelo, Tizian, Raffael und Lionardo (vgl. S. 185). Die ungeheure Verherrlichung von seiten seiner Landsleute — Giovio war wenigstens Norditaliener — hat außerhalb Ferraras zunächst nur Widerspruch hervorgerufen. Der kam bald von einflußreichster Seite: von Vasari. Ihn trifft die Hauptschuld, wenn Dossos Name so wenig Gemeingut geworden ist. Er, der selbst in seiner Dossobiographie die Kraft des geschriebenen Wortes preist, welches die große Masse zum Glauben zwingt, hat den Maler kurz und nicht eben gut abgetan[4]). Teils kannte er seine Werke nicht genügend, teils war er gegen ihn beeinflußt. Die Quelle dieses Einflusses läßt sich aus dem Vergleich seiner ersten mit seiner zweiten Ausgabe erraten; sie kommt aus der Umgebung Gengas, auf den er, um die Brüder Dossi gelegentlich der

Imperiale Fresken herabzusetzen, einen langen schwülstigen Lobgesang losläßt. In der zweiten Ausgabe von 1568 fehlt die Lobrede auf Genga, und nur die Schmähungen auf die Dossi sind stehen geblieben. Das Lob, das Ariost ihnen spendet, hat ihn verstimmt; er meint, „Messer Ludovicos Feder habe dem Namen des Dosso höheren Ruhm verschafft, als alle Pinsel und Farben, die er in seinem ganzen Leben verbraucht habe". Und wenn er sich auch hie und da zu einem kleinen Lob aufschwingt und sich in der Biographie des Girolamo da Carpi sogar zu der Äußerung hinreißen läßt, „das eine Bild, ein Bacchanal, hätte genügt, Dosso den Namen eines ausgezeichneten Malers zu sichern"[5]), — das Kapitel über ihn ist doch so kurz und sauersüß geschrieben, daß es dem Lob des Ariost ein schweres Gegengewicht hält. In dem großen Heldengedicht nehmen die paar Dichterworte doch nur einen verschwindenden Platz ein, und schließlich lesen die Kunstgelehrten fleißiger im Vasari, als sie selbst im Ariost blättern. Gleichzeitig mit Vasari wirft Ludovico Dolce in dem um 1557 erschienenen Dialog über die Malerei Ariost sogar Unverständnis für Malerei vor:[6]) „hätten sich doch beide Dossi eine so grobkörnige Manier angewöhnt, daß sie der Feder eines so großen Dichters unwürdig wären". Also gerade das wird hier getadelt, was den modernen Beschauer reizt: die breite pastose Technik. Spricht hier Parteilichkeit oder Unverständnis? Man muß sich in die Zeit zurückversetzen, wo Vasari und seine Gesinnungsgenossen alle die mit scheelem Blick ansahen, die der römischen Kunst nicht ihren Zoll entrichteten. Dosso, der alle klassischen Gebilde, die vom Arno oder dem Tiber angeschwemmt wurden, in der heißen Glut seines ferraresischen Temperamentes umschmolz, war nicht der Mann nach ihrem Herzen. Doch nicht alle Schriftsteller haben das Achselzucken des Dolce übernommen. Lomazzo erkennt in seinem „Trattato della Pittura"[7]) mit sicherem Instinkt ihre Bedeutung als Landschaftsmaler an, insbesondere als Schilderer des Sonnenlichtes, und stellt sie neben die größten ihrer Zeit, Tizian, Raffael, Gaudenzio, Giorgione und Lorenzo Lotto, „i due Dossi nello sfugimento di boschi con raggi del sole che per entro lampeggino".

Im siebzehnten Jahrhundert begegnen wir der ersten ruhigen Würdigung der Dossi und der ersten etwas ausführlichen Zusammenstellung ihrer Werke. Wie Vasari Ariosts Urteil kritisiert, so kritisiert Scanelli in seinem „Microcosmo della Pittura" Vasari[8]). Er ist gut unterrichtet und bildet heute noch eine wichtige Quelle für den Dossoforscher. Aber erst das achtzehnte Jahrhundert ließ den eigentlichen Biographen Dossos entstehen, natürlich auf ferraresischer Erde. Der Priester Baruffaldi hat in seinem zweibän-

digen Werke über die ferraresischen Maler und Bildhauer den Brüdern Dossi eine lange und gar nicht langweilige Biographie gewidmet, die auf mündliche Überlieferungen des siebzehnten Jahrhunderts zurückgehen soll, als letzte Quelle auf den Archivar im Kastell zu Ferrara, Gioia[9]).

Durch die Berichte von Mund zu Mund, von Geschlecht zu Geschlecht hat Baruffaldis Schilderung eine große Frische erhalten; sie ist angenehm zu lesen und mit allerlei ergötzlichen Anekdoten gespickt. Für die Forschung ist sie jedoch mit der größten Vorsicht zu benutzen, nicht nur im Tatsächlichen, sondern auch in der ästhetischen Würdigung. Daß Dosso der Ältere der weitaus Genialere war, stand seit Vasari allgemein fest. Während dieser noch Dosso selbst als einen der größten damaligen Landschafsmaler erwähnt, setzt Lomazzo bereits dafür die beiden Brüder ein, und Orlando nennt 1704 in seinem „A. B. C. Dario" Battista ausdrücklich „bravo paesiste"[10]). Auf Baruffaldi geht nun eine Kunstbetrachtung zurück, die für die zukünftige Einschätzung der Brüder verhängnisvoll wurde. Gelegentlich der Fresken mit den Taten des Herkules, die beide Brüder in den ehemaligen Gemächern der Fürstin ausführten, in der sogenannten „sala dei giganti", sagt er, daß Battista die Landschaften weit vorzüglicher als die Figuren gelungen seien, und dann später[11]), indem er Lomazzo übertrieben und ungenau zitiert, „ed infatti al referir degli autori ebbe Battista Dosso in quel tempo il titolo di contraffar paesi sì al olio, come a fresco ed a guazzo meglio di qualunque altro pittore di que' tempi, massimamente nello sfuggimento de' boschi con raggi del sole che per entro lampeggino". Da Baruffaldis „Vite" in drei Manuskripten längst der Forschung zugänglich waren, ehe sie 1844 durch Boschini im Druck erschienen, so hat diese Anschauung schon im achtzehnten Jahrhundert festen Fuß gefaßt, und ist weiter ausgebaut worden. Lanzi spinnt in seiner „Storia pittorica" die Worte weiter aus, ja er schiebt sogar den Mißerfolg der Brüder in der Villa Imperiale darauf, daß Battista sich dort nicht begnügte, Landschaften zu malen, die im Bereich seines Könnens lagen, sondern sich auch erdreistete Figuren auszuführen[12]). Diese Anschauung von Battistas Hauptbedeutung als Landschafter hat dann Patzak in neuester Zeit noch verschärft, indem er fast alle Landschaften auf den Bildern Dossos Battista zuweist[13]). Venturi ist schon früher in seiner „Galleria Estense" und „Galleria Crespi" der einseitigen Auffassung von Battista als Landschafter entgegengetreten[14]); er versucht an der Hand von Urkunden nachzuweisen, daß Battista auch ein geschätzter Bildnismaler der Este war. Zuletzt hat Zwanziger gegen die in der Kunstgeschichte sich immer mehr verschiebende Stellung der Brüder Widerspruch erhoben und mit

Recht wieder auf Vasaris Worte hingewiesen[15]). Zwanziger zieht aber hier nur die bekannte Stelle über Dossos Landschaftsmalerei in Betracht, die sich gleichlautend in der ersten und in der zweiten Ausgabe findet: „Ebbe in Lombardia titolo da tutti i pittori di fare i paesi meglio che alcuno altro." Zur Verstärkung der Behauptung, daß Dossos und nicht Battistas große Bedeutung auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei lag, muß man außerdem Vasaris erste Ausgabe von 1550 heranziehen; er schließt dort das Kapitel über die Brüder mit den Worten auf Dosso, die in der zweiten Ausgabe fortfallen: „et la principalissime laude sua, fu il dipignere bene i paesi." Am schwersten für Dossos Bedeutung als Landschaftsmaler fällt das schon berichtete Urteil seines Zeit- und Landsgenossen Giovios[3]) in die Wage. Die moderne Forschung über die Dossi ist also nicht nur auf ihr Stilgefühl angewiesen, sondern durch alte Quellen gedeckt, wenn sie in dem größeren Maler auch den größeren Landschafter erkennt.

Dem Geschlecht der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts mußte das phantastische, romantische Element Dossesker Kunst behagen. Zwar unterschied man noch nicht klar zwischen eigenhändigen und Schulbildern, man kam nur im allgemeinen der Richtung, die von den Dossi ihren Ausgangspunkt nimmt, mit warmer Sympathie entgegen. Es ist kulturgeschichtlich völlig klar, wenn ein Vollblutromantiker wie Ludwig Tieck auf das Traumbild in Dresden hinweist und daß man sich für die Circe der Galerie Borghese begeistert. Man will den Schöpfer solcher Bilder in seiner Heimat kennen lernen; man pilgert nach Ferrara, wo man freilich Schulgut für den echten Dosso hält[16]). Naglers Künstlerlexikon von 1836 ist ein Spiegelbild des damaligen Zeitgeschmackes: es bewertet Dosso ziemlich hoch[17]). Noch heut können wir dem Urteil zum großen Teil beistimmen. „Die Originalität der Erfindung, besonders der Trachten, der Aufschwung des Gedankens, das kräftige Kolorit und die Meisterschaft im Helldunkel" sind alles Vorzüge, die wir noch jetzt an Dosso bewundern; weniger können wir die Bewertung des Lexikons teilen, das die Bewegungen und Gewänder edel und die Köpfe immer ausdrucksvoll findet. Jakob Burckhardt hat gleich in seiner ersten Ausgabe vom Cicerone 1855 Dosso mit wenigen klassischen Worten an den richtigen Platz gestellt. „Dosso Dossi ließ sich nicht durch Raffael desorientieren." Er ist ihm „ein Romantiker auf eigene Gefahr mit Glutfarben und eignen, bisweilen ungeschickten und bizarren, aber oft höchst bedeutenden Gedanken; in den Charakteren steht er nicht selten den größten Venezianern gleich".

Seit dem gewaltigen Aufschwung, den die stilkritische Methode in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nahm, ist auch das Werk der Dossi gesichtet und bereichert worden. Morelli ist auch hier wie so oft dankbar als erster Pfadfinder zu nennen[18]). Ihm schließen sich Thode[19]) Venturi[20]) und in neuester Zeit Berenson[21]) und Phillips[22]) an. Neue Gesichtspunkte für die allgemeine Schätzung hat besonders Venturi in seiner „Galleria Crespi" und Thode in seiner „Villa Imperiale" aufgestellt. Venturi hat das Bild Battistas schärfer herausgearbeitet, und Thode hat durch Zuweisung eines Teiles der Fresken in der Villa Imperiale Dossos bahnbrechende Bedeutung als Landschafter festzulegen versucht. Als sinnliches Ereignis zwischen all den Büchern über die Kunst der Dossi tritt 1894 die Ausstellung im Burlington Fine Art Club der ferraresisch-bolognesischen Schule mit der Kunst der Dossi. Der reich illustrierte kritische Katalog [22a]) ist noch heute den Biographen ein unentbehrliches Buch. Hand in Hand mit der stilkritischen Sonderung der Werke der Brüder ist seit den siebziger Jahren die Urkundenforschung gegangen. Cittadella bringt 1870 mit seinem biographischen Quellenbüchlein „I due Dossi" die erste wirklich kritische Sichtung zwischen Märchen und Wahrheit[23]). Venturi hat aber in seiner „Galleria Estense" 1888 und seiner reichhaltigen Urkundensammlung im Archivio storico dell' Arte 1892 und 1893 „I due Dossi" der Dossoforschung die wichtigsten archivalischen Quellen über die künstlerische Tätigkeit beider Brüder im Dienste der Este erschlossen[24]). Das reiche Material hat er selbst nicht ausgeschöpft und die Früchte seiner Arbeit in großartiger Denkungsweise der jungen Nachfolge überlassen. Der Versuch, auf dem umfangreichen zerstreuten Bildmaterial und der angeschwollenen Literatur das Werk der Brüder Dossi nach dem Stand der heutigen Forschung aufzubauen, ist bisher nicht gemacht worden. Dies lag nicht in Gruyers Absicht und dem Plan seines Buches[25]). Patzak in seiner „Villa Imperiale" und Zwanziger in seiner Studie über die Dossi haben aber das gewonnene Resultat älterer Forschungen getrübt, wenn sie auch hie und da dem Bilde eine glückliche neue Beobachtung hinzugefügt haben.

SICHERE TATSACHEN

Südtirol, wo sich deutsches und italienisches Blut von jeher gemischt haben, ist das Stammland der Dossi. In dem Bergland, reich an Gegensätzen, das sowohl die Schneeschauer des Nordens wie die sengenden Sonnenstrahlen des Südens kennt, wo jäh rauhe Felsen und blühende,

lachende Täler wechseln, wohnt ein kräftiges, temperamentvolles Menschengeschlecht. Gern mag man sich Nicolaj de Lutero oder Nicolaj de Costantino, den Vater der beiden Malerbrüder Giovanni und Battista Dosso, als einen Mann dieses Schlages vorstellen. Was wir über ihn wissen, ist dürftig. Daß er aus Trient stammt, melden zwei Urkunden vom 2. Oktober 1532 und vom 19. Februar 1535, wo er als „Nicolaj de Tridentino" bezeichnet wird[26]). Die Dossi scheinen auf ihren Trienter Ursprung stolz gewesen zu sein und sich dessen gerühmt zu haben. Mattioli, der gelehrte sienesische Arzt und Botaniker, redet in seinem 1539 erschienenen Gedichte „Il Magno Palazzo del Cardinal di Trento" Dosso an:

„O Dosso Tridentino, ecco il procinto
Che portar te n'ha fatto via l'onore!"[27])

Vielleicht ist dies nur eine dichterische Redewendung, die den Geburtsort des Vaters auf den Sohn überträgt, denn beide Brüder sind scheinbar nicht mehr in Trient geboren. Der Vater Nicolò ist nach Ferrara übergesiedelt und soll beim Herzog Herkules I. Gutsverwalter gewesen sein, also schon im Dienste des Herrscherhauses gestanden haben, dessen Ruhm und künstlerische Zierde beide Söhne zeitlebens bildeten. Wie nur mündliche Überlieferung uns von dem Amt des Vaters berichtet, so ist auch der Name seiner Frau, der Mutter der beiden Malerbrüder „Jacobina da Porto" durch keine Urkunde verbürgt[28]). Beide, Vater und Mutter, scheinen alte Leute geworden zu sein, d. h. hohe Siebenziger, selbst wenn man nach der italienischen Sitte der damaligen Zeit, an eine frühe Eheschließung denkt. Der alte Nicolò kann erst zwischen 1536 und 1539 gestorben sein, da in einem Aktenstück vom 14. Februar 1536 Giovanni noch als Sohn des Nicolaj de Lutero, nicht des verstorbenen Nicolaj erwähnt wird[29]); in einem anderen Aktenstück vom 24. Juni 1539 lebt die Mutter noch, aber bereits als Witwe[30]). Genaues über das Alter der Eltern auszusagen ist nicht möglich, weil wir nicht einmal über das Geburtsjahr der Söhne zuverlässig unterrichtet sind. Nur scheint die Überlieferung, daß Giovanni der ältere der beiden Brüder gewesen sei, sich dadurch zu bestätigen, daß er als Bevollmächtigter seines Vaters in geschäftlichen Dingen auftritt; Battista, der Bruder, soll wenig jünger gewesen sein. Vasari gibt nur in einer schwungvollen allgemeinen Redewendung an, „daß fast zur gleichen Zeit, als der Himmel Ferrara, ja die Welt mit dem göttlichen Ariost beschenkte, Dosso in derselben Stadt geboren sei." Das heißt in das Sachliche übersetzt: Dosso war ein Zeitgenosse Ariosts. Das Geburtsjahr 1479, das jetzt allgemein angenommen wird, ist sehr jungen Ursprungs, es stammt erst aus dem neunzehnten

Jahrhundert, von dem Herausgeber des Baruffaldi, Boschini. Da sich aber nun eine Gruppe früher Werke Dossos nicht gut vor 1505 in die allgemeine italienische Kunstentwickelung einordnen läßt, Werke, die in ihrer unsicheren Zeichnung einen sehr jugendlichen Meister voraussetzen, so wird man das Geburtsdatum mindestens bis 1482 hinaufrücken müssen. Viel später dürfte es aber nicht angesetzt werden, da er in der Erinnerung als „alter Dosso" lebt, er mithin doch gegen sechzig Jahr geworden sein muß — er ist aber 1542 gestorben. Schwankend wie die Annahmen über das Geburtsjahr sind die über den Geburtsort. Es soll ein Ort mit dem Namen Dosso gewesen sein, dem die beiden Brüder Luteri ihren Beinamen danken. Es gibt aber viele Orte dieses Namens im Ferraresischen, im Tridentinischen und Mantuanischen. So verlockend es auch ist, Mattiolis Worte und den Beinamen Dosso durch ein Dosso im Tridentinischen zu vereinigen — die Urkunden machen dies unwahrscheinlich. Ein notarieller Akt vom 26. August 1516 bringt die Gewißheit, daß der Beiname Dosso von einem Ort im Mantuanischen stammt; es heißt dort ausdrücklich:

„. . . . . et ordinaverunt magistrum Joannem dictum Doso filium ser Nicolaj de Villa Dossi districtus Mantuae Vicariatus Quistelli[31])." Wie wir aus einer anderen Urkunde erfahren, besaß hier der Vater Ländereien, genau in derselben Gemeinde, in der Costa 1511 von dem Gonzaga Landbesitz als Geschenk erhielt[32]). Da auch Dosso in dieser Zeit für den Herzog von Mantua arbeitete, so hat man angenommen, daß hier gleichfalls eine Schenkung des Herzogs Frederigo an ihn vorläge[33]), und hat nicht berücksichtigt, daß die Ländereien schon Dossos Vater gehörten und der Sohn nur als dessen Vertreter die geschäftlichen Abmachungen traf. Auch führt Dosso diesen Beinamen schon in der ersten Urkunde, die ihn als Maler erwähnt, noch während er mit dem Bilde für den Herzog von Mantua beschäftigt ist. Der Beiname Dosso wurde schließlich der Künstler- und Hauptname für Giovanni, während er für Battista nur als zweiter Name an den Taufnamen angehängt wird. In den Urkunden und bei den Schriftstellern kommt, soweit uns nicht der eigentliche Vatersname de Luteri oder de Costantino alias Dosso weitläufig aufgetischt wird, Dosso schlechthin nur für den älteren Bruder Giovanni in Anwendung. Battista wird als „Battista del Dosso" oder als „fratello del Dosso" daneben genannt. Der Doppelname „Dosso Dossi" kommt erst Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf. Im Inventar der estensischen Galerie von 1743 heißt er noch einfach Dosso[34]); erst in dem von 1797 wird er Dosso Dossi genannt[35]); diesen Doppelnamen führt er bereits

in Frizzis „Guida" von 1787[36]). Daneben schleicht sich schon früh die irrtümliche Bezeichnung „Giovanni Battista" für den zweiten Bruder Battista ein, vielleicht indem man ein Analogon zu Johannes dem Täufer bilden wollte, z. B. schon 1623 bei Azzari und später bei Barotti[37]). Diese Schreibweise haben noch heut Patzak in seiner „Villa Imperiale" und Kristeller in seinem „Kupferstich und Holzschnitt" übernommen[38]). Den Zeitgenossen und den nächsten Generationen war der Name Dosso ohne Beinamen einzig für den großen Meister Giovanni geläufig, unter dem ihn wohl jedes Kind in Ferrara kannte. Battista, der in der Kunstgeschichte nebenherläuft, durfte von ihm, dem großen Bruder, aber den Beinamen annehmen „Battista del Dosso". Ein Recht, sich schlechthin Dosso zu nennen oder auf seinen Bildern so zu bezeichnen, hatte mithin nur der ältere Bruder Giovanni. Aber er hat von diesem Vorrecht der Bezeichnung nur ein einziges Mal Gebrauch gemacht. Auf dem heiligen Hieronymus in Wien hat er seinen Namen als scherzhaftes Rebusmonogramm angebracht: einen Knochen, der durch ein lateinisches D gesteckt ist: D - osso. Auf keinem der urkundlich beglaubigten oder stilkritisch ganz sichern Bilder findet sich die Spur einer Namensbezeichnung[39]). Baruffaldis Erwähnung, daß die Bilder der Dossi alle bezeichnet waren[40]), ist wohl so zu verstehen, daß sich in einzelnen Fällen das Datum darauf befunden hat, vielleicht aber auch nur auf dem Rahmen.

Schon zu Cittadellas Zeit war die wichtige Urkunde, die uns über die erste gesicherte, künstlerische Tätigkeit des Dosso berichtet, aus dem Archiv der Gonzagen verschwunden; ihr Inhalt ist uns aber in drei verschiedenen Abschriften verbürgt, in der des Pungeleoni, des Coddé und des Conte d'Arco[41]). Sie bucht eine Zahlung von 30 L. für ein großes Bild mit elf Figuren für den neuen Palast des Herzogs bei San Sebastiano, für dessen malerische Ausschmückung Lorenzo Costa schon seit Jahren beschäftigt war.

Das Jahr 1512 ist das erste feste Datum in Dossos Leben. Von Battista ist zunächst überhaupt nicht die Rede. Daß Dosso bereits 1516 in Ferrara nachweisbar ist, geht aus jener erwähnten geschäftlichen Urkunde vom 26. August hervor, die Dosso zum Verwalter des noch unmündigen Ludovico Prevosti ernennt. Sicher auf dem Boden der Geschichte für die künstlerische Tätigkeit der Brüder stehen wir erst durch die Zahlungen die in den Rechnungsbüchern der Este für sie gebucht sind, die mit dem Jahre 1517 beginnen. Die von Venturi veröffentlichten Zahlungen bedürfen aber einer Ergänznng nach rückwärts. Schon Vasaris in dieser Beziehung glaubwürdiger Bericht legt die Vermutung nahe, daß die Dossi

oder zum mindesten Dosso schon einige Jahre früher für Alfons I. gearbeitet haben. Der Aretiner erzählt nämlich im Leben des Tizian, daß Alfons 1514 in „einem kleinen Zimmer", „camerino", die Geschichte des Äneas, des Mars und der Venus und in einer Grotte Vulkan mit zwei Arbeitern an der Schmiede malen ließ[42]), und dann wieder im Leben des Girolamo da Carpi, daß als Tizian nach Ferrara kam, er bei ihm für dasselbe Zimmer Bilder bestellte, in dem vorher Gian Bellino gearbeitet und Dosso ein Bacchanal ausgeführt hatte[43]). Bellinis Bacchanal ist aber 1514 bezeichnet. Die Notiz einer Urkunde bei Campori bestätigt Vasari[44]) und bezeugt, daß Dosso bestimmt 1514, ja vielleicht schon 1513, nachdem er aus Mantua heimgekehrt war, sich bei der Ausmalung des Kastells betätigte, mit dessen Ausschmückung Alfons gleich nach seinem Regierungsantritte begonnen hatte[45]). Aber noch ein anderer Umstand bestätigt, daß die Dossi früher für Alfons gearbeitet haben müssen, als die herausgegebenen Urkunden bezeugen. Die erste Zahlung, die Venturi für Dosso veröffentlicht hat, bezieht sich auf die Reise nach Florenz „per andare a fiorenza per facende del Signore[46])". Es ist nicht anzunehmen, daß der Herzog einen bis dahin unerprobten Menschen gleich mit Aufträgen in die Ferne gesendet hat. Noch deutlicher spricht aus der ersten Urkunde über Battista die Gewißheit, daß die Reihe der Zahlungen unvermittelt anfängt. Zunächst steht diese Zahlung ganz vereinzelt da, Battista verschwindet danach aus den estensischen Ausgabebüchern und wird erst am 1. Oktober 1524 wieder erwähnt[47]). Ist es an und für sich unwahrscheinlich, daß in diesen ganzen Jahren Battista nur eine vereinzelte Zahlung empfangen hat, so spricht der Wortlaut der Urkunde am deutlichsten für eine vorhergehende Tätigkeit Battistas.

„A. m. Baptista pictore per Resto de maschare ha dato L. 9. s. 8". Es handelt sich um Restzahlung wohl für Stuckarbeiten zu einer Maskerade[48]).

Zwischen 1517 und 1524 entschwindet Battista aber nicht ganz aus unserm Gesichtskreis. Er gehört zu der Umgebung Raffaels, die halb als Schüler, halb als Gehilfen in seiner Werkstatt arbeiteten. Aus einem Brief des ferraresischen Gesandten bei der Kurie, Paulucci, an seinen Herrn Alfons I. vom 20. Januar 1520 geht hervor, daß Battista, hier „fratello di Dosso" genannt, so genau über den Stand der Arbeiten Raffaels unterrichtet war, wie es nur bei einem Werkstattsgenossen der Fall sein konnte. „Sempre s'è (Raffael) excusato sopra il lavor di Medici, e per quanto mi dice il fratello di Dosso lo finirà per tutto sto carnevale etc."[49]) Auch die Beziehungen Raffaels zu Dosso selbst müssen sehr

intime gewesen sein, da Raffael sich Dossos als Vermittlers bediente, um den über seine Verzögerung erzürnten Herzog Alfons zu besänftigen: „e per maggior fede scrive (Raffael) una sua lettera al Dosso che lo excusi con V. Ex^tia come in quella vedrà[50])". Dosso war über die Nachlassenschaft Raffaels so genau unterrichtet, daß man annehmen möchte, er habe sich damals selbst in Rom aufgehalten. Nach Raffaels Tode am 12. April 1520 schreibt Paulucci an den um seine 50 Dukaten besorgten Herzog, die dieser Raffael vorgeschossenen hatte, „nel testamento di Raphael d'Urbino non sento ch'abbia lasciato memoria de li ducati avuti in nome d. V. E. se non che ha lasciati li modelli de la pictura, come intenderà V. S. Illma da Dosso[51])". Da zwischen November 1519 und Dezember 1522 sich keine Spur von Dosso in Ferrara findet, so steht der Möglichkeit eines römischen Aufenthalts damals nichts entgegen.

Das Gerüst von Urkunden, auf dem eine Dossobiographie sich aufbauen kann, ist gerade in diesen Jahren mangelhaft. Die Reisen spielen eine gewisse Rolle. Wie Dosso 1517 vom Herzoge nach Florenz geschickt wird, so geht er 1518 in dessen Auftrag in das nahe Venedig[52]); am 21. November 1519 reist er gemeinschaftlich mit Tizian nach Mantua, um der Unruhe eines Kampfspieles zu entgehen, das ganz Ferrara in Aufregung versetzt[53]). Ein freundlicher Stern führte Dosso mit Tizian am ferraresischen Hof zusammen. Vielleicht kannte Dosso den großen Meister schon früher aus Venedig, dessen Kunstschätze er vermutlich als Jüngling besucht hat. Jedenfalls wird er ihm in den Jahren näher getreten sein, in denen Alfons I. den großen Venezianer mit Betteln, Drohungen und Antreiben zur Erfüllung seiner Versprechungen anhielt und ihn endlich nach fortwährendem Drängen zu einem Aufenthalt in Ferrara bewog. Die Malereien für die „Via Coperta" vom Ende Mai bis Ende Oktober 1518 sind der erste künstlerische Auftrag Alfons' an die Dossi, über den sich Zahlungen erhalten haben[54]). Die Via Coperta war ein Verbindungsgang, der das alte Schloß der Este mit dem Kastell verband und den schon Herkules I. errichtet hatte[55]). Dosso hat später wiederholt dort gemalt, besonders für die Camera del Pozzuollo, die in dem Gange lag: 1522, September und Oktober 1524 und 1529[56]). — Mit dem Jahre 1522 beginnt nun die stattliche Reihe von Aufträgen für Dosso, welche ihn uns als beliebten und beschäftigten Meister nicht nur Ferraras, sondern fremder Fürstenhöfe zeigen. Am 18. Juni 1522, so berichtet der zuverlässige Lancellotto, wird im Dom zu Modena das große Altarblatt mit der schwebenden Madonna und den drei männlichen Heiligen aufgestellt, das sich noch heute an Ort und Stelle befindet[57]). Auch für den Bildnismaler

Dosso ist uns ein mit Datum zu belegendes Beispiel aus dieser Zeit erhalten: das Bildnis des damals längst verstorbenen Herzogs Herkules I., heute in der Galerie von Modena, von dem eine Zahlungsurkunde aus dem Jahre 1524 vorliegt[58]). Das dritte Gebiet, in dem Dosso schon besonders von den Zeitgenossen gerühmt wird, die Landschaftsmalerei, ist in diesem Jahrzehnt nur durch Berichte vertreten. Dosso scheint einer der frühesten Vertreter der reinen Landschaftsmalerei ohne figürliche Staffage gewesen zu sein. Noch lange vor dem großen landschaftlichen Freskenzyklus der Villa Imperiale sind seine Ansichten von Ferrara entstanden. Die Auftraggeberin war Isabella von Mantua, die Schwester Alfons', deren Kunstschätze Dosso mit Tizian bewunderte. Isabella wünschte von Dosso eine Zeichnung ihrer Vaterstadt Ferrara, um danach in ihrem Palast zu Mantua ein Gemälde ausführen zu lassen, und beauftragte am 3. Oktober 1523 ihren Gesandten Trotto, ihr eine Zeichnung zu besorgen. Bald aber scheint sie anderer Meinung geworden zu sein, denn am 31. Dezember schreibt sie an Coja: „circa il disegno di Ferrara non curamo si stimuli molto Maestro Dosso per finirlo, perchè quando bene l'avessimo al presente, non lo faressimo mettere in pictura in questi tempi tanto frigidi[59])". Da aber Dosso die Zeichnung inzwischen beendigt hatte, so scheint auch ihr die Lust dieselbe ausführen zu lassen, wieder gekommen zu sein, denn am 5. Juli 1524 schreibt Isabella an ihren herzoglichen Bruder, daß sie sich die Zeichnung von Ferrara, die ihr der Herzog gesendet hatte, hätte ausführen lassen „per far exemplare in la allobbia". Dosso hat bald darauf denselben Gegenstand für Herzog Alfons wiederholt, vermutlich in einer größeren Reihe Bilder, welche gemeinsam einen Raum im Kastell schmückten. Die Zahlungen für diesen Auftrag erstreckten sich vom 19. Januar 1524 bis zum 15. September 1526, aus denen wir zugleich erfahren, daß das Werk auf Leinwand gemalt war — also kein Fresko: „.... depingere la cornixe che è la tella depinto ferrara[60])". War den Malereien ein Unglück zugestoßen oder wünschte der Herzog eine Veränderung? Im Mai 1531 sind nochmals zwei Zahlungen über Ferrara gebucht; in der einen heißt es ausdrücklich „a reconzare lo disegno di Ferrara[61])".

Zu den Malereien für das Kastell, die sich nicht mehr nachweisen lassen, kommen noch allerlei Aufträge, die aber oft nur ganz allgemein als „quadri" bestimmt werden, und eine umfangreiche kunstgewerbliche Tätigkeit. Nur über die Bildnisse lauten die Angaben etwas genauer; die Gemälde selber sind verschollen. Februar 1524 sind Zahlungen für zwei Bilder der Töchter der unglücklichen Exkönigin von Neapel ver-

merkt[62]), die damals mit ihrer Mutter am Hofe von der Gnade Herzog Alfons' lebten; nachher fielen die Mädchen durch unstandesgemäße Liebschaften in Ungnade und flüchteten sich in den Schutz Karls V. — Am 20. April 1527 malt Dosso für den Herzog das Bildnis eines gewissen „m. Libo", vielleicht irgendeiner Berühmtheit des ferraresischen Hofes[63]). Der 7. Juni 1527 bringt Zahlungen über zwei Bildnisse des zukünftigen Thronfolgers „duj retrati de S. don erchule[64])". 1540 scheint er mit dem Bildnis des kleinen Erbprinzen für den regierenden Herkules II. beauftragt worden zu sein. Aus dem Dokument bei Venturi geht nicht ganz sicher hervor, ob er oder Battista gemeint ist[65]). Für diesen Herrscher war Dosso schon während dessen Kronprinzenjahren mit umfangreichen Arbeiten für Zimmerdekoration beschäftigt, wie aus fünf größeren Zahlungen hervorgeht, von 36, 40, 30, 34 und 25 Libra[66]). Da wie sich aus den übrigen Zahlungen schließen läßt, jeder Arbeitstag mit 1 Libra bezahlt wurde, so bedeutet das eine runde Tätigkeit von fünf Monaten, was freilich nicht der tatsächlichen Zeit zu entsprechen braucht, da wahrscheinlich Hilfsarbeiter mitbeschäftigt waren. Mit allen diesen Dingen ist aber Dossos Tätigkeit nicht erschöpft. Fehlt doch jede Kunde über seine oder Battistas Arbeiten, jede Nachricht über ihr Leben innerhalb eines Jahres. Zwischen dem 19. November 1524 bis zum 5. Januar 1526 meldet kein Ausgabenbuch, kein bürgerlicher Akt, kein zeitgenössischer Bericht etwas über sie. Zwar erzählt Cittadella, daß Alfons beabsichtigte, Dosso 1525 mit sich nach Spanien zu nehmen, um dort Karl V. für sich malen zu lassen; er bleibt aber jede Quellenangabe schuldig. Übrigens unterblieb die geplante Reise des Herzogs.

Neben dem Herzog treten jetzt auch andere Auftraggeber auf. Ein edler Ferrarese, Pontechino della Sale, bestellte für den Dom seiner Heimat ein damals berühmtes Altarbild, von dem schon Vasari berichtet. Sein Vollendungsdatum ist 1527[67]). Jetzt schmückt es die Galerie Chigi in Rom. Die dreißiger Jahre haben den Dossi zwei größere Aufträge von Fresken für fremde Herrscher gebracht. Der Kardinal Bernard von Cles berief die verschiedensten Künstler zur Ausschmückung seines erzbischhöflichen Palastes nach Trient: Romanino, Marcello Fogolino und die beiden Dossi. Die Urkunden über die dortige Tätigkeit der Brüder haben sich vom 12. Juni 1531 ab erhalten[68]). Im Frühjahr 1532 scheint die Malerei der Dossi dort beendet zu sein, denn nachdem verschwindet ihr Name in den Urkunden. Wohl aber ist Dosso am 2. Oktober 1532 wieder in Ferrara nachweisbar, wo er im Namen seines Vaters einem gewissen Bernardino ein Stück Land abtritt[26]). Am 23. November des gleichen Jahres

wird ein großes Altarbild, die sogenannte Vision der vier Kirchenväter, im Dom zu Modena aufgestellt, die heute in Dresden ist[69]). Aus dem Bericht Lancellottos geht hervor, daß Dosso damals persönlich in Ferrara anwesend war. Wahrscheinlich haben beide Brüder bald hinterher die Villa Imperiale oberhalb Pesaro für den Herzog von Urbino ausgemalt. Der Bau der Villa war wohl 1530 im Gange[70]), und bald darauf wird man mit der malerischen Ausschmückung begonnen haben. Da für beide Brüder jeder Ausweis über ihre Anwesenheit in Ferrara zwischen dem 23. November 1532, der Aufstellung des Dombildes, und dem 20. Dezember 1533, wo sie wieder in den ferraresischen Rechnungsbüchern auftauchen, fehlt, wird vermutlich ihre Tätigkeit in der Villa Imperiale in diese Zeit fallen. Am 20. Dezember 1533 finden wir Dosso wieder im Auftrage des Herzogs mit zwei Anconen beschäftigt. An diesem Tage, wie am 10. und 31. August des folgenden Jahres sind Zahlungen für zwei Altarbilder gebucht, welche nach außerhalb gesendet werden sollen, und zwar waren sie, wie aus den Zahlungen für die Rahmen hervorgeht, für Modena und Reggio bestimmt[71]). Von 1536 ab entfalten beide Brüder eine reiche Tätigkeit in den Lustschlössern der Este. Auch hier weisen die Urkunden Lücken auf. Zwischen dem 24. November 1536 und dem 24. Juni 1539 fehlt jede Nachricht über Dosso, und zwischen dem letzten Juni 1537 und 24. Juni 1539 jede Nachricht über Battista.

Herkules II. wurde den Brüdern ein ebenso eifriger Auftraggeber wie sein Vater. Beide Brüder malen gleichzeitig an den verschiedenen Lustschlössern. Beide sind vom 6. Mai 1536 an Belriguardo tätig[72]), 1537 ist man noch daran beschäftigt. Neben Battista — von Dosso ist in den Zahlungen nicht mehr die Rede — treten verschiedene Gehilfen auf. Garofalo, Tommaso und Girolamo da Carpi[73]). Noch ein paar vereinzelte Zahlungen an Battista finden sich im Juni oder Juli 1540[74]). Gemeinsam arbeiten beide Brüder am Lustschloß von Belvedere vom 9. September bis 18. November 1536; ein Gehilfe Albertin tritt hier auf[75]). Auch am Giardino di Napoli arbeiten beide Brüder 1536[76]). Am Giardino della Rosa scheint Battista allein vom September 1536 bis Anfang 1537 tätig gewesen zu sein[77]). Mit Hilfe des Garofalo, des Giralomo da Carpi und des Camillo Filippi hat Battista später, 1541 und 1542, die Casa della Montagna ausgemalt[78]). Am 24. Dezember 1542 wird er nochmals für acht zum Teil überlebensgroße Figuren für dieses Lustschloß bezahlt[79]).

Battista muß bis zu seinem Tode über eine große Schaffenskraft verfügt haben, denn er hat neben allen besprochenen Werken von 1538 bis zu seinem Lebensende zusammen mit Camillo Filippi den Palazzo degli

Angeli für Laura Eustocchia Dianti ausgemalt und daneben noch die verschiedensten Dinge für ihre Söhne Don Alfonso und Don Alfonsino ausgeführt[80]). Kurz vor seinem Lebensende empfängt er noch Zahlungen für 4 Bilder, im Auftrage Don Alfonsos[81]), eine Kleopatra, eine Venus mit 6 Amoretten, eine Fortuna und einen heiligen Hieronymus. Und wenn die Villa di Copparo auch erst nach Battistas Tode vollendet wurde, mit ihrer Ausmalung war er bereits seit Oktober 1541 beschäftigt[82]). Das letzte uns über die Villa erhaltene Dokument vom 24. Dezember erwähnt ausdrücklich drei Figuren Battistas: Frühjahr, Sommer und Winter[83]). Wie die Lustschlösser der Este bis auf klägliche Reste von der Erde verschwunden sind, so ist auch nichts Nachweisbares von ihrem Schmuck an einen anderen Ort gerettet.

Giovio schildert uns wenigstens zwei derselben ebenso prachtvoll, wie für die Erholung geeignet. Belvedere lag auf einer Insel im Po inmitten schattiger Gärten, voll von seltenen und fremden Tieren aller Art. La Montagna lag Belvedere gegenüber, freundliche Wasserkünste belebten die Gärten, die sich bis zum Fuße eines bewaldeten Abhanges erstreckten, die Villa selbst war reich mit Bildern geschmückt. Hier suchte Alfonso in den schwierigsten Kriegszeiten Erholung und Zerstreuung[84]).

Will man sich eine Vorstellung von der Kunst der Dossi in diesen Jahren machen, so gibt es Altarbilder und auch ein paar dekorative Gemälde, die für das eigentliche Kastell bestimmt waren. 1536 fanden zwei große Altarblätter ihre Aufstellung: das Geburtsbild im Dom zu Modena und Christus im Tempel im Dom von Faenza. Lancellotto verbürgt uns die Aufstellung des Bildes im Dome von Modena[57]). Von dem Bilde in Faenza, dessen Lobes schon Vasari voll ist, hat sich als vollgültiger Zeuge die Jahreszahl auf dem alten Rahmen erhalten, der die Kopie des einstigen Originals umgibt.

Die künstlerische Tätigkeit beider Dossi von der zweiten Hälfte 1537 bis zum 28. Februar 1540 hüllt sich vollkommen in Dunkel. Aus ein paar bürgerlichen Akten erfahren wir, daß sich Dosso am 21. Oktober 1537 und daß sich beide Brüder 1539 in Ferrara aufgehalten haben[85]). Im Februar 1540 finden wir beide wieder in voller Tätigkeit für den Herzog beschäftigt[86]). Es handelt sich um zwei große Bilder auf Leinwand, an denen sie gemeinsam arbeiten und die anscheinend im April beendet waren: der heilige Georg und der heilige Michael der Dresdener Galerie[87]). Dossos künstlerische Kraft hat bis an sein Lebensende vorgehalten, denn noch ein Jahr vor seinem Tode sind verschiedene Zahlungen in den ferraresischen Ausgabebüchern eingetragen: Ende 1540, Anfang

und Juni 1541[88]). Kurz vor seinem Tode vollendete er ein Altarblatt für die Confraternita della Morte, dessen Bezahlung hinterher an seine Erben erfolgte[89]). Vasaris Erzählung, daß Dosso die letzten Jahre seines Lebens untätig zugebracht und vom Herzog ein Gnadengehalt erhalten habe, stimmt also nicht. Vielleicht liegt hier eine Verwechselung mit Battista vor, der allerdings während einer Krankheit Geld vom Herzog empfangen hat[90]).

Battista läßt sich nur ein Bild auf Grund von Zahlungsurkunden sicher zuweisen: die Justitia in Dresden von 1544[91]). Er scheint ein ungemein vielseitiger Mensch gewesen zu sein, der auch gelegentlich Bildhauerarbeiten ausführte[92]). Jedenfalls war er von seinem Herrscherhause sehr geschätzt, als Bildnismaler hat er sich einer großen Beliebtheit erfreut. Leider hat sich kein einziges Bildnis erhalten, das sich ihm sicher durch eine Urkunde zuweisen läßt: im Auftrag Herkules' II. malte er 1544 den berühmten ferraresischen Juristen Alciati[93]), vielleicht als Ersatz für das kurz zuvor Giovio für sein Museum geschenkte Bildnis des berühmten Landsmanns[94]) und 1542 die Bilder der beiden Söhne des Herzogs Don Alfonso, des späteren Alfons II., und des Don Alvise (Luigi), des späteren Kardinals[95]), die damals etwa 9 und 3 Jahr alt sein mochten. 1546 malt er wahrscheinlich den Herzog selbst[96]).

Laura Dianti erteilt ihm nach Alfons' Tode einen Porträtauftrag[97]), leider fehlt in der Urkunde der Name des Dargestellten, und Venturis Behauptung, daß es sich um das Bildnis des verstorbenen Herzogs gehandelt habe, entbehrt der Beweiskraft. Laura war ihm auch sonst eine eifrige Auftraggeberin. 1540 ist eine größere Zahlung von 34 L. für ihn gebucht, jedoch ohne Angabe wofür[98]). Im Juni 1541 reist er in ihrem Auftrage mit dem Bruder nach Venedig[99]). Von seiner Tätigkeit am Palazzo degli Angeli war schon die Rede.

Einen breiten Raum in dem Schaffen der Dossi nehmen ihre Zeichnungen für die Teppichwirkerei ein. Das Haus Este hatte diesen Zweig des Kunstgewerbes sehr gefördert. Bei Antritt der Regierung Herkules' II. war er etwas ins Stocken geraten; um ihn neu zu beleben, rief der Herzog flämische Teppichwirker nach Ferrara[100]). Nicolas und Jean Carcher gebührt das Verdienst, die Wirkerei dort zur höchsten technischen Vollendung geführt zu haben. Auch für die Entwürfe der Teppiche war der Herzog bedacht, sich bewährte Künstler zu sichern; 1536 wird Giulio Romano, 1538 Pordenone nach Ferrara gerufen; dieser stirbt plötzlich, ehe er seine Zeichnungen für die Teppiche ausführen kann, als deren Gegenstand Gestalten aus der Odyssee geplant waren. Beide Brüder

haben nachweislich für den Hof in Ferrara gearbeitet; für Dosso sind aber nur wenige und ganz geringe Zahlungen gebucht[101]), so daß man Battista als Hauptmeister für diesen Kunstzweig betrachten muß. Die Zahlungen erstrecken sich über eine lange Zeit, von 1536 bis 1547; von 1541 an werden sie immer häufiger, und die Summen sind oft recht beträchtlich — einmal werden 728 L. angeführt[102]) — so daß man daraus auf umfangreiche Leistungen schließen kann. Nur ganz vereinzelt werden die Gegenstände der Darstellung genannt, die der Geschichte des Herkules und den Metamorphosen Ovids entnommen sind[103]). Von diesen Stücken ist einiges wieder im Kunsthandel aufgetaucht.

Auch für die Tätigkeit der Brüder für die Majolikafabrikation besitzen wir Urkunden: am 27. Februar 1529 ist eine Zahlung von 2 L. an Dosso für Zeichnungen an den Töpfer gebucht, und am 20. des gleichen Monats empfängt Battista ein Pfund als Preis für Modelle zu Vasen[104]). Die Kunst der Majolikafabrikation, die durch Künstler aus Faenza nach Ferrara gekommen war, fand an Alfons einen lebhaften Beschützer, der es gelegentlich nicht verschmähte, mit höchsteigener Hand die Töpferscheibe zu drehen. Als durch den Krieg mit Julius' II. seine Kasse erschöpft war, will er seine Untertanen nicht mit Steuern belasten; er versetzt Gold und Juwelen und bedient sich statt der Prunkgeschirre aus Edelmetall der Gefäße aus Töpferei, die im eigenen Lande hergestellt wurden[105]). Die Zimmer, in denen diese und auch fremde Vorbilder aufbewahrt wurden, „die Spezeria", waren von Dosso zwei Jahre vorher ausgemalt worden[106]). Ebenso wie Battista scheint er als Bildhauer tätig gewesen zu sein[106a]).

Die geschickte Hand der Dosso wurde zu allem von den Herzögen verwendet, wo es auf Zeichnung und Geschmack ankam. Es nimmt nicht wunder, wenn man liest, daß sie die Zeichnungen zu Münzen[107]) entwerfen, und zu den Kulissen einer Bühne[108]) auf der vielleicht eine Komödie Ariosts oder eines römischen Dichters die Hofgesellschaft ergötzte. Aber auch ganz geringe Arbeiten, wie die Bemalung von Sesseln, von Triumphbögen, von Pferdeschabracken und Fahnen für Schiffe wurden ihnen von ihren fürstlichen Auftraggebern aufgehalst[109]). Wie den Hofmalern der Bourbonen, wurde ihnen alles übertragen, was einen ornamentalen Schmuck verlangte. Den frohen und den trüben Tagen ihres geliebten Herrscherhauses hat die kunstgeübte Hand der Dossi Weihe und Stimmung verliehen. Sie entwarfen Turbane zu Maskeraden, Zeichnungen zu Brokatgewändern[110]), ja es scheint sogar, als habe sich Dosso auch um die Kleider der Balletteusen bekümmert[111]). Die Brüder lieferten sowohl den Schmuck

zu den lustigen Ritterspielen des Karnevals, wie zur Feier für die Toten[112]). Einmal geriet Battista sogar in Lebensgefahr, als er gemeinsam mit Camillo Filippi an dem Triumphbogen zum Einzug Pauls III. beschäftigt war und die Stricke rissen[113]).

Läßt uns der sichere Boden der Geschichte schon manchmal im Stich, wenn es gilt, den künstlerischen Weg der Brüder festzulegen, so sind die glaubwürdigen Überlieferungen über die Menschen noch sparsamer gesät. Wir wissen aus Urkunden, daß beide Brüder verheiratet waren, und zwar Dosso mit Giacoma Ceccati di Castello dell'Abazia dicta di Rovigo[114]). Aber nicht gleich anfangs ist Dosso in dem ruhigen Hafen einer bürgerlichen Ehe gelandet. Er hegte vermutlich in Liebessachen ähnliche tolerante Anschauungen wie uns sein Freund Ariost in der lustigen Geschichte von Astolf und Giocondo zum besten gibt. (Orl. Fur. XXVIII.) Dossos Familienereignisse haben sich nicht in der gewöhnlichen bürgerlichen Reihenfolge abgespielt: er wurde erst Vater, dann Gatte. Zu seinen drei unehelichen Töchtern Marzia, Lucrezia, und Lelia scheint er in gutem väterlichem Verhältnis gestanden zu haben, er hat sie am 2. Juli 1535 legitimiert, noch ehe er die Mutter der beiden jüngeren, Giacoma Ceccati, heiratete[115]). Die öffentliche Zuneigung zu den unehelichen Kindern und ihre Anerkennung war ein allgemeiner Zug der Renaissance, einer merkwürdigen Mischung von Lockerheit der Sitten und Schamhaftigkeit. Gerade die Legitimationsurkunde gibt von diesem Zug Kunde: aus Anstand, „honestatis causa", wird der Name der Mutter der beiden jüngeren Töchter verschwiegen. Eine andere Urkunde vom 14. Juni 1543, in der es sich um eine Abgabe für den Erzbischof von Ravenna handelt, verrät uns, daß Jacoba (oder Giacoma) de Ceccati die Gattin des damals verstorbenen Dosso, „uxorem quondam Magistri Dossii pictoris", die Mutter von Lucrezia und Lelia war[116]). Hierin wird ausdrücklich von ihr als Mutter „uti matrem" und von Lucrezia und Lelia als „ipsius dominae Jacobae, et olim Magistri Dossii filiarum" gesprochen. Waren die beiden jüngeren Töchter Kinder aus einer wilden Ehe, so stammte die älteste Tochter Marzia, die zur Zeit der Legitimation etwa 11 Jahre alt war, sogar aus einem ehebrecherischen Verhältnis, „di madre non soluta." Dosso scheint sich mit der Eingehung der Ehe mit der Ceccati nicht besonders beeilt zu haben. Lucrezia und Lelia waren 1535 bereits sechs und drei Jahre alt, und die notarielle Feststellung der Mitgift der Jacoba, um welche Zeit etwa die Ehe vollzogen sein wird, ist erst vier Jahre später datiert, vom 21. Oktober 1539[117]).

Daß Dosso, der im Verkehr mit Frauen den ganzen Leichtsinn der Re-

naissance besaß, auch in Gelddingen ein ungeordnetes Leben geführt habe, wie man neuerdings behauptet hat[118]), geht aus den Urkunden nicht hervor; daß er seinen Vater in geschäftlichen Dingen vertreten mußte, spricht eher dagegen. Auch haben wir keinen Anhalt anzunehmen, daß er sich in schlechten Vermögensverhältnissen befunden habe. Sein Anwesen muß sich sogar vergrößert haben, denn am 14. Februar 1536 kauft er von einem gewissen Ercole fu Tommaso Camelli da Pistoja ein Stück Land in der Parrochia di San Guglielmo[119]). Die vielen Anekdötchen über die Feindschaft der Brüder, die der geschwätzige Baruffaldi uns auftischt und von der schon Vasari erzählt „i quali sempre furono nimici l'uno dell'altro, ancorchè per volere del duca lavorassero insieme", werden uns durch eine Urkunde vom 24. Juli 1539 bestätigt[30]). Wie dies meist der Fall, war die Frage um Mein und Dein der Ursprung der Uneinigkeit. Der Vater war gestorben, und es kommt zur Regelung des Erbes. In dieser Urkunde heißt es nämlich: „Cum fuerit et sit quod quam plurime fuerit differentia dissensio, et lis, et discordia inter Magistrum Joannem alias Dossum de Luterio ex una et Magistrum Baptistam ejus fratrem ex altera, in occasione divisionis fiendae inter ipsos de ex bonis mobilibus et immobilibus ecc." Aus diesem Schriftstück ergibt sich, daß die Mutter noch am Leben war und beide Brüder sich in die Sorge um sie teilten, indem Battista sie bei sich behielt und sie verpflegte, und Dosso das Geld zu ihrem Unterhalt beisteuerte. Trotz ihrer Feindschaft besaßen beide Brüder gemeinsam ein Haus, das in der Contrada Columbaria lag. Ein notarieller Akt vom 26. Juni 1545, in dem es zwischen Battista und Dossos Witwe und seinen Töchtern zu einer Teilung kam — denn Dosso war seit drei Jahren gestorben — klärt uns darüber auf. Battista nimmt einen Teil des Hauses in Besitz, wobei das alte Abkommen vom 24. Juli 1539 zugrunde gelegt wird[120]).

Zu diesen spärlichen Notizen über das Leben der Brüder kommt noch das Jahr von Dossos Testament 1541, das sich bei den Akten des herzoglichen Kanzlers Battista Saracca befunden hat, das aber Cittadella nicht eingesehen hat, und das ungefähre Datum seines Todes. Am 27. August 1542 wurde von einer Kommission von Sachverständigen eine von Dosso gemalte Altartafel für die Confraternita della Morte begutachtet und der Preis den Erben Dossos zugestanden. Dosso muß also kurz vor der Vollendung gestorben sein; seine Frau, die Ceccati, hat ihn um viele Jahre überlebt, sie ist wahrscheinlich 1557 gestorben.

Von Battista können wir aus der Überlieferung annehmen, daß er nicht nur der weniger begabte, sondern auch der jüngere der Brüder war, weil

Dosso und nicht er als Bevollmächtigter des Vaters auftritt. Er war mit Giovanna genannt Livia di Bartolomeo Masseti, wie es scheint, seit 1534 verheiratet. Denn in einem Akt vom 11. März 1534 versichert Dosso die Mitgift seiner Schwägerin auf eines seiner Häuser[121]). Aus dem Akt geht hervor, daß Battista die Mitgift seiner Frau als Geschenk von der Güte des Herzogs erhielt. Das Verhältnis zwischen den Este und Battista scheint ein ganz ausgezeichnetes gewesen zu sein: als Battista 1545 erkrankt, unterstützt ihn der Herzog durch Geld „per puro amore". Battista hat seine dankbare Gesinnung dagegen in seinem Testament aus demselben Jahr ausgesprochen (1. Dezember 1545), in dem er Alfons d'Este, den nachmaligen Alfons II. zum Dank für die vielen Wohltaten, die ihm das Herrscherhaus zeitlebens erwiesen hatte, zum Erben einsetzte[123]). Aus diesem Testament und aus dem seiner Gattin geht hervor, daß ihre Ehe kinderlos war — und daß ein Sohn Evangelista, ein unbedeutender Maler mit dem Beinamen Dosso, dem Ehepaar nur angedichtet wurde. Battistas Todesjahr läßt sich zwischen dem 6. Oktober und dem 24. Dezember 1548 festlegen. Am 6. Oktober werden noch verschiedene Zahlungen Don Alfonsos auf ihn gebucht, und am 24. Dezember werden zwei Knechte dafür bezahlt, daß sie aus dem Hause des verstorbenen Battista de Dosso zwei Fässer Wein fortschaffen, die Don Alfonso d'Este vielleicht noch dem Lebenden geschenkt hatte[124]). Battista wurde gelegentlich mit Naturalien bezahlt, wobei der „vino collato" eine Rolle spielte[125]). Begraben wurden beide Brüder in San Paolo in Ferrara, wo ihr Grab noch 1621 erwähnt wird. — Der Historiker kann sich aus diesen kläglichen Schnitzeln einer Überlieferung kein klares Bild von dem Charakter der Brüder machen, besonders zerrinnt Battistas Gestalt in Nebel. Von Dosso läßt sich schon eher aus der Übereinstimmung seiner Kunst mit den Worten Vasaris das Bild eines liebenswürdigen, humorvollen Menschen feststellen. Als solcher wurde er als Mensch wie als Maler von Alfons I. sehr geliebt.

„Fui il Dosso molto amato dal duca Alfonso di Ferrara, prima per le sue qualità nell 'arte della pittura, e poi per essere uomo affabile molto e piacevole[126])."

STIL UND KÜNSTLERISCHE GEPFLOGENHEITEN

Der Stil, „der den Mann ansmacht", findet in der ursprünglichen Eigenart des Künstlers und den wichtigen äußeren Einflüssen seine Erklärung. Dosso war Ferrarese und kam früh unter venezianischen Einfluß. Die vollen Typen Venedigs hat er in das derb Ferraresische über-

setzt. Entsprechend Dossos gröberer Art sind bei ihm die Backen voll, das Gesicht fleischig, auch die Hände eher kurz und breit, das Ohr groß und rundlich. Schon die ältere Kunst Ferraras hat wenig von der Zierlichkeit des Quattrocentos; ein mächtiges Geschlecht thront auf Cossas Altar in der Brera, und Ercole Robertis Lucrezia wirkt mehr durch vierschrötige Kraft als durch zarte Anmut. Als Kind seiner Zeit, als Genosse Ariosts neigt Dosso znm Prachtvollen, zum Phantastischen, zum Überladenen. Seine Kleider, in deren Erfindung er immer neu ist, sind reich mit Borden geschmückt; besonders reizt es ihn, den Kopfschmuck stets abwechslungsreich zu gestalten, der entweder als einfacher Blätter- oder voller Blütenkranz oder als bunter Turban mit köstlichen Goldfranzen das Haupt schmückt, auch manchmal als leichtes Tuch sich fest um das Kinn schlingt. Dosso legt auf das Gewand großen Wert, nicht etwa in dem Sinne, daß es die Formen des Körpers getreu wiedergibt, sondern als Schmuckstück oder als Farbenfleck. Die Gewänder sind deshalb oft schlecht gezeichnet; sie werden um ihrer dekorativen Wirkung willen nur grob hingeworfen. Neben bauschigen Falten hat Dosso besonders in seinen früheren Werken eine kindliche Freude an spitzzipfeligen Motiven, z. B. in der Pietà (Sammlung Phillips), im Wiener Hieronymus, in der Circe (Sammlung Benson), in der Madonna auf dem Kapitol; in den kleinen vier Kirchenvätern in Dresden ist das Motiv beinahe zu Tode gehetzt; in den späteren Bildern, dem Altarblatt der Sammlung Chigi und den großen vier Kirchenvätern in Dresden, ist es nur noch angedeutet. Dosso ist ein unruhiger Geist, wie denn diese klassische Zeit auch ihre höchst beweglichen, ja zappeligen Vertreter hat; man denke an Bordone und Lorenzo Lotto. Diese Unruhe zuckt in dem Gewande, das durch sein Flattern die Bewegung des auch innerlich erregten Menschen steigert (Sibylle, Sammlung Phillips), das oft nicht ruhig am Hals geschlossen, sondern umgebogen ist, gleichsam, als habe der Mann es im heftigen Impuls aufgerissen (Johannes der Evangelist, Sammlung Chigi).

Seiner Unruhe hat der Meister auch in anderen Dingen Luft gemacht: seine Heiligen tragen ihre Attribute nicht mehr ruhig, sondern haben sie neben sich geworfen. Hat Ortolano dies Dosso abgesehen? Auch in seinem Dreiheiligenbild der National Gallery füllen die Attribute des heiligen Rochus und heiligen Sebastian den Vordergrund. Es gibt aber noch einen anderen Grund, weswegen Dosso die Attribute neben seine Heiligen oder die Rüstungsteile neben seine Ritter in den Vordergrund stellt — seine Vorliebe und große Begabung für das Stilleben und das Stoffliche. Kein Maler, selbst kein Niederländer hat den Glanz einer

Rüstung blendender, das Fell eines Tieres weicher, die Goldfranzen blinkender als er gemalt. Um die toten Gegenstände recht sichtlich aufzubauen, hat er gern die alte bekannte Anordnung benutzt, sie auf eine Brüstung vor seine Halbfiguren zu legen. Maler mit einer ähnlichen Neigung für das Stilleben haben das Motiv schon im Quattrocento mit Wonne ausgebeutet. Die Brüstung bot zugleich den Vorteil, das Bild in die Tiefe entwickeln zu können. Da sie nur beim Halbfigurenbild anwendbar ist, so hat Dosso für seine großen Gemälde sich zweier anderer Hilfsmittel für die räumliche Vertiefung bedient. Einerseits wendet er gern eine große Mittelkulisse an, die den Blick in die Ferne eröffnet. Daneben benutzt er auch wohl eine Wand, die sich durch das Bild zieht, und ordnet vor ihr die Figuren an. Außer der gewöhnlichen geschlossenen und symmetrischen Figurenkomposition bringt er gern die asymmetrische an, er sondert eine größere Figurengruppe auf der einen Seite und eine Einzelfigur oder einen kleineren Teil anf der anderen Seite ab, den Durchblick legt er in die Mitte, wo er, sozusagen, ein Loch in die Komposition schlägt. Vielleicht hat Correggio hier von ihm gelernt[127]).

In der Landschaft ist Dosso seinem phantastischen Naturell gemäß ungemein reich. Er ist der Romantiker vom reinsten Wasser, einmal in der Häufung der Motive, das andere Mal in der Form. Besonders die Bilder des zweiten Dezenniums sind eng mit Motiven gespickt. Seine Berge sind zerklüftet und von abenteuerlicher Gestaltung. Dolomitenbildungen mögen vorbildlich gewesen sein; des Malers phantastisches Naturell hat die Natureindrücke gesteigert. Sein unruhiges Temperament geht dem Ebenmäßigen gern aus dem Wege; darum vermeidet er einfache Stämme, glatte Abhänge und bevorzugt Kletterpflanzen, lange Schling- und Schmarotzergewächse, um der Gegend den Reiz des Urwüchsigen oder Zauberischen zu geben. Eine leichterkenntliche Handmarke für beide Brüder ist die Behandlung des Grases, das büschelförmig, gestrichelt ist. Die Lichter sind mehr oder weniger scharf aufgesetzt; hart ausgeschnitten mehr in den frühen als in den späteren Werken. Kleine Steinchen sind in den Vordergrund gestreut. Neben dem dichten Laubwerk kommen feine Bäume mit zart gefiedertem Laub vor; bezeichnend für den Künstler ist ihr stark herbstliches Gelb. In den Baulichkeiten hat die Dosseske Landschaft alle Stile und Zeiten vereint, lediglich in dem Bestreben des Meisters, das Bild möglichst reich zu gestalten. Rundbogenhallen, die an Viadukte gemahnen (Circe, Galerie Borghese, große Vision der vier Kirchenväter, Dresden) wechseln mit mittelalterlichen Burgen und tempelartigen Basiliken (Hieronymus, Wien). Neben der in Italien ge-

bräuchlichen Form des zinnengekrönten Turmes kommt der im Norden übliche Abschluß eines Steildaches vor (Bild der Sammlung Chigi). Diese Form ist aber nicht, wie Patzak zu meinen scheint, eine Besonderheit des Dossesken Kreises, sondern findet sich auch sonst in der norditalienischen Kunst (Francesco Napoletano, Brera 278, Giampedrino Brera 261). Ob Dosso hier an wirkliche Gebäude anknüpfte, die sein Stammland Südtirol wohl damals ähnlich wie heut aufwies, oder ob ihn deutsche Stiche dazu anregten, ist schwer zu entscheiden. Bei den Beleuchtungseffekten möchte man gern an nordische, deutsche oder niederländische Vorbilder denken. Vasari scheint auch dergleichen anzunehmen, denn er sagt ausdrücklich, Dosso habe besser als andere in der Lombardei Landschaften gemalt, „massimamente dappoi che si è veduta la maniera tedesca". Anfangs hält sich Dosso an Venezianisches und gibt verständliche Sonnenbeleuchtung. Immer mehr tritt dann die Beleuchtung in den Dienst der Stimmungsmalerei. Der heilige Ambrosius, der aus dem nächtlichen Dunkel auftaucht (Ancona, Ferrara Pinakothek), geht noch nicht über das hinaus, was etwa Tizian bringt. Der märchenhafte Glanz, der die Anbetung der Könige (Sammlung Mond) und die heilige Familie in Hampton-Court durchleuchtet, erinnert in seinen Farben nicht mehr an Italienisches, weder an Tizian noch an Correggio, sondern an deutsches oder niederländisches Wesen. Um Dosso als Kind seiner Zeit, als Lichtmaler, zu verstehen, muß man an all den Glanz denken, den die Kunst damals ausstrahlt; Correggio, Grünewald, Hans Baldung, Altdorfer, Hieronymus Bosch kommen einem auf die Zunge. Dosso hat als richtiger Lichtmaler den mittelalterlichen Schimmer des Goldes verschmäht und alle seine Wirkungen, ob es sich um einen einfachen goldenen Zierat oder den feierlichen Nimbus handelt, nur mittelst gelber Farbe bewältigt. Die Form des Heiligenscheins ist besonders in den Bildern des frühen zweiten Dezenniums die beliebte ferraresische, die in engen, gestrichelten, großen konzentrischen Kreisen das Haupt umgibt, wie sie auch Mazzolino und Garofalo kennt. Die Art kommt auch sonst in Oberitalien bei Boccaccio Boccaccino vor. Bei der Pietà (Phillips) tritt der strahlenförmige deutsche Heiligenschein auf; etwas in das Feinere ist er in den kleinen vier Kirchenvätern in Dresden abgewandelt; endlich in der Madonna auf dem Kapitol bringt Dosso den Nimbus zart abgestuft als Lichterscheinung. Daneben kommt besonders seit den zwanziger Jahren der einfache Reif bei den Brüdern in Aufnahme, um noch einmal in einem krassen hellgelben, strahlenden Kreis in der heiligen Familie in Hampton-Court als Knalleffekt zu enden. Das Strohgelb, das schon früh auftaucht (Nim-

bus der Pietà), ist eine von Dossos Lieblingsfarben; berühmt ist das Dossosche Grün, vom scharfen Grasgrün bis zum tiefen Smaragd abgestuft. Gedämpftes Kirschrot und hell leuchtendes Karmin, eine prachtvolle dunkle Orangenfarbe und Ultramarin sind die hauptsächlichsten Farben für seine Gewandstücke. Der branstigrote Fleischton, der seine Werke ähnlich wie die Mazzolinos auszeichnet, verliert sich in seiner späteren Zeit.

Es ist schwer, die leichte, interessante Technik Dossos in Worte zu fassen, ohne sich Mißverständnissen auszusetzen. Haben die Kunstgelehrten sich hier doch direkt widersprochen — der eine nennt sie eine breite, der andere eine spitzpinselige Technik. Es kommt ja natürlich darauf an, mit wem man die Malerei vergleicht, ob mit der Dürers oder Rembrandts. Das was der ältere Biograph ungerechterweise tadelnd erwähnt, „die grobkörnige Malerei", ist nur ein Vorzug: die prachtvoll pastos aufgesetzten Lichter, wodurch eine ungemeine Stofflichkeit erreicht wird. Dosso war wohl in allen Feinheiten der damaligen Öl-Tempera eingeweiht; wie er es versteht die prickelnden Lichter mit vollem Pinsel aufzusetzen, so vermag er mittelst feiner Lasuren die Ferne zurückzubringen. Das gelingt ihm schon bei verhältnismäßig frühen Werken, dem Sebastian der Brera: mit dem einfachen Blau der Luft werden die Bäume in der Ferne leicht lasiert, und dadurch wird eine gute Luftperspektive erreicht.

In den Gebärden ist Dosso ziemlich einförmig, in den Stellungen nicht immer klar. Die Renaissance-Bewegung des hochgestellten Fußes ist bei ihm oft übertrieben und verwildert; vor allem kehrt sie im Gegensatz zu einem vorgestreckten Bein bis zur Einförmigkeit wieder. Im Ausdruck bringt Dosso vielleicht im Anschluß an Giorgiones Selbstbildnis, das er kopiert hat (siehe unten), die leicht zusammengezogenen Brauen. Neben diesem schmerzlich nachdenklichem Zug hat ihn der der Begeisterung besonders angezogen. Zum Gegenstand seiner Bilder wählt er darum gern den Augenblick der göttlichen Eingebung (Sibylle, Johannes das Evangelium schreibend) oder den völliger Hingebung an Gott (Sebastian): die Wiedergabe des strahlenden, schmelzenden Blickes ist ihm vorzüglich gelungen. Um den Mund möglichst lebendig erscheinen zu lassen, hat er sich des drastischen Kunstmittels bedient, ihn aufzureißen und die Zähne zu zeigen. Mit dieser aus der Gotik überkommenen Art das Gesicht zu beleben hat die italienische Renaissance möglichst aufgeräumt. In der deutschen Kunst und dementsprechend auch im Norden Italiens hat sich dieser krasse Ausdruck länger gehalten. Vor allen ist

in Italien Mantegna zu nennen, der hier Schule gemacht hat, seine kleinen himmlischen Sänger reißen ihre Mäuler just so auf und lassen die schwere Zunge sehen (Madonna Brera), wie Ercole Robertis irdische Musikanten (Conzert, National Gallery). Dosso hat hier nur altferraresisches Erbe angetreten.

Battista. — Wichtig für die stilkritische Untersuchung der Brüder ist der Bericht des Zeitgenossen Dolce, wonach Giovanni in Venedig, Battista in Rom mit Raffael studiert habe; diese Annahme wird durch Urkunden gestützt, die einen Zusammenhang Battistas mit Raffael um 1520 sichern.

Wenn wir nun auch weiter wie Dolce gehen werden, und für beide Brüder die Bekanntschaft und die Einwirkung sowohl venezianischer wie römischer Kunst annehmen müssen; so hören wir doch aus den Worten der Zeitgenossen heraus, daß wir das mehr klassizistische Wesen auf seiten Battistas zu suchen haben. Durch den Bericht Vasaris wie durch zeitgenössische Dokumente ist uns das Zusammenarbeiten beider Brüder bestätigt. Stilkritisch stellt sich also Battista gewissermaßen als Dossos Schüler dar und hat dessen Entwicklung mit durchgemacht. Wir haben kaum Anhaltspunkte uns seinen Stil und seine Stilentwickelung vorzustellen. Das einzige für ihn dokumentarisch beglaubigte selbständige Bild ist die Gerechtigkeit in Dresden das Werk eines Mannes in den Sechzigern. Dazu kommt die Notiz Lancellottos über das Modeneser Bild der Geburt Christi mit dem ausgelassenen Namen des Künstlers vom Jahre 1536 (s. u. S. 158), die dem Sinn nach nur auf Battista zu beziehen ist, wo aber die Zahlungen auf Dossos Namen gebucht sind. Wo Battistas Name sich sonst in Zahlungsurkunden erhalten hat, handelt es sich stets um gemeinsame Arbeiten der Brüder, so in den Fresken des Kastells in Trient, den Arbeiten am heiligen Georg und heiligen Michael. Um den Anteil der verschiedenen Hände festzustellen, bedürfte es erst einer grundlegenden Sonderung. Hier muß man von der einzigen beglaubigten Probe für Battistas Spätstil von der „Gerechtigkeit" in Dresden ausgehen. Sie zeigt uns einen ins Leere und Lederne abgewandelten Dosso, dem auch die feinere Farbenharmonie mangelt. Die Gestalt ist etwas in die Länge gezogen, auch die Nase ist länglicher. Die Gewandfalten haben nicht das Nachlässige, Aufgeplusterte, wie bei Dosso, sie sind aber auch nicht mit dessen genialer Technik hingeworfen, sondern wohlgeordnet und blechern. Auf Grund der größten stilistischen Ähnlichkeit müssen wir Battista das Pendant der Gerechtigkeit, den Frieden, in derselben Galerie zusprechen. Schon durch diese beiden Bilder gewinnen wir ein paar äußere Merkmale für den Bruder. Die schlecht modellierten Finger der linken Hand sind

viel länger als das bei Dosso üblich ist. In der Gerechtigkeit kommt das sehr bezeichnende Faltenmotiv, das eng an den Körper anliegende, fest eingeklemmte Gewand vor. Mit Hilfe dieser Kennzeichen kann man mit Sicherheit ein paar andere Bilder Battista zuschreiben, die ihm der geniale Blick früherer Forscher ohne besonderen Beweis zuerkannt hat: die Madonna zu Rovigo mit ihren langfingrigen Gestalten; die für Battista charakteristischen Faltenmotive sind in dem dazu gehörigen Seitenteil mit den beiden weiblichen Heiligen besonders deutlich. Das eng zwischen die Beine geklemmte Gewand kennzeichnet auch die Madonna mit dem heiligen Georg in Bergamo, die kleine Madonna auf der Flucht der Sammlung Seußlitz und das kleine Madonnenbildchen in Neapel (170). Bei der Madonna in der heiligen Familie der Galerie Borghese und der Alten im sogenannten Callistobilde daselbst ist das Gewand eng um den Oberschenkel gezogen und unter den Sitz geklemmt. Beide Bilder hat Venturi mit feinem Instinkt, ohne diese Merkmale anzuführen, schon längst in seiner grundlegenden Arbeit über die Verschiedenheit der Brüder in seiner „Galleria Crespi" Battista zugeschrieben. Als drittes Werk in dieser Reihe nennt er die heilige Familie in Oldenburg. Venturi hat als bedeutsam für Battista besonders seinen Puttentypus erkannt, für den er als wichtiges Merkmal die großen dunklen Augen anführt. Es ist noch hinzuzufügen, daß Battista seine Kinder schlanker und weniger kindlich bildet; der Mund ist dick und aufgeworfen, die Nase knotiger, sie zeigt eine stark betonte Kuppe. Wer irgend Zweifel an Battistas Urheberschaft des Psychebildes der Galerie Borghese hegt, der vergleiche dessen Puttentypus mit dem Raffaels und er wird hier die Vergröberung der Putten aus der Farnesina im Geschmacke des jüngeren Dosso auf das deutlichste erkennen. Ein Zug, der Battista auf das schärfste von seinem Bruder unterscheidet, der stets eine große Auffassung hat, ist sein Bestreben gefällig zu wirken. Er gibt seiner Madonna ein Kußmäulchen (heilige Familie, Oldenburg) oder zieht die Winkel zu einem süßlichen Lächeln in die Höhe (heilige Familie, Galerie Borghese). Er spart keine Friseurkünste: die Locken seines Joseph sind künstlich gekräuselt (Bilder zu Oldenburg und Seußlitz). Als Schüler seines Bruders hält er ursprünglich an dessen breitem Madonnentypus mit der graden Nase fest. Bei seiner Vorliebe für kleinliche, gebrochene Formen statt der einfachen Dossos arbeitet er, wie bei seinen Putten, auch bei seinen anderen Figuren die Kuppe manchmal etwas heraus (heilige Familie, Bergamo; Johannes auf Patmos, Ferrara). Das Ohr, das bei Dosso oft breit aber anliegend gebildet ist, steht bei Battista manchmal unschön vom Kopfe ab (Gerechtigkeit, Dresden).

Neben dieser von Dosso abweichenden Handschrift übernimmt er einen Teil der Typen und Gewohnheiten des Bruders z. B. die branstige Farbe (Bild in Seußlitz), die zusammengezogenen Brauen, z. B. in dem zu äußerst links herabschwebenden Engel in der „Geburt von Modena", die in ihrer Ausführung, Lancellottos Worten entsprechend, Battistas Stil zeigt. Battista liebt dieselben feinen, schimmernden Lichter auf den Gebäuden, auf Halmen und Sträuchern, nur ist bei ihm alles um einen Hauch regelmäßiger, geometrischer. Die Architekturen sind womöglich noch reicher als die des Bruders: es sind wahre Speicher von allen möglichen Bauwerken; er hat sich sogar zu einem Obelisken und einer Pyramide verstiegen (Geburt, Modena). Da Battista auch sonst die Neigung hat noch bunter als Dosso zu arbeiten, so scheint er sich im Gegensatz zu seinem Bruder mitunter des Goldes bedient zu haben; von den beiden Gegenstücken des heiligen Michael und heiligen Georg, die urkundlich beiden Brüdern in Arbeit gegeben sind, zeigt der Georg in seinen Härten Battistas Hand: alle Zieraten sind hier im Gegensatz zum Michael mit Gold aufgesetzt.

Bei einer Unterscheidung der verschiedenen Hände darf man Battista nicht allzu leicht einschätzen und unter den Dossesken Werken ihm nur das Geringe zuschieben. Es bleibt zu berücksichtigen, daß namentlich in später Zeit viel Gesellenhände hineinmalten. Gewiß, Battista fehlt die Originalität seines Bruders und die lustige Technik — immerhin war er ein hübsches Talent, das das Glück hatte von einer großen Epoche getragen zu werden und mit den Besten seiner Zeit in Berührung zu kommen. So hat er es auch manchmal zu ansehnlichen Leistungen gebracht. In der Verteilung des Raumes und der dekorativen Wirkung kann er sich mit seinem großen Bruder messen: das lehren die Teppiche, die sich nach seinen Entwürfen erhalten haben. Sie sind in neuer Zeit auf ihre Vorzüge hin wieder einmal fälschlich Dosso zugeschrieben worden. Den bisher unbeachteten Urkunden, die Battista und die Zeit nach Dossos Tode nennen, mahnen vorsichtig in der Abwägung zu sein und Battistas Stil nicht zu niedrig zu bewerten.

DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER BRÜDER[128])

Die Entwickelung Dossos Schritt für Schritt von dem ersten Augenblick an, wo er die Werkstätte seines Lehrers verlassen hat, fein säuberlich zu verfolgen, ist unmöglich, da es an fest datierten Bildern fehlt. Von dem ganzen Werke der Dossi — Berenson zählt für Dosso etwa

90 Werke auf — gibt es nur wenige Stücke, die sich mit sicheren Zahlen belegen lassen. Besonders ungünstig für die Einordnung der Werke in den Werdegang Dossos ist die Tatsache, daß das erste feste Datum in eine Zeit fällt, in der der Maler etwa 40 Jahre alt war, mithin die Lehr- und Wanderjahre und viele Meisterjahre hinter sich hatte. Mit Battista ist man noch schlimmer daran, da das erste durch Jahreszahl zu bestimmende Stück vier Jahre vor seinem Tode entstanden ist. Das Gerüst von Jahren und Tatsachen, von dem der Biograph auszugehen hat, ist folgendes: 1512 muß Dosso schon ein anerkannter Meister gewesen sein, da er für den Herzog von Mantua mit einem großen Gemälde beschäftigt ist[129]). Zehn Jahre später nach dieser ersten Nachricht über den Maler stoßen wir auf das erste uns mit festem Datum mit seinem Namen überlieferte erhaltene Bild: das Altarblatt im Dome zu Modena vom Jahre 1522. Daran schließen sich als datierbare Werke für Dosso: das Bildnis Herkules' I. in Modena 1524, Johannes der Evangelist und S. Bartolomäus (Rom, Sammlung Chigi) 1527, für beide Brüder die Malereien im Castello del buon Consiglio in Trient 1531—1532, für Dosso die großen vier Kirchenväter in Dresden 1532. Für die Geburt Christi in Modena 1536, wo nur die Zahlungen für Dosso gebucht sind, kommt für die Ausführung Battista in Frage. Bei dem heiligen Michael in Parma von 1536 muß ein ähnlicher Tatbestand angenommen werden. Für die beiden Bilder des heiligen Georg und des heiligen Michael, jetzt in Dresden, sind 1540 Zahlungen an Dosso, Battista und Gehilfen eingetragen; von 1544 besteht eine Zahlung für das Bild einer Justitia an Battista und an denselben verschiedene Zahlungen für Entwürfe zu 5 Teppichen aus den Metarmorphosen Ovids vom Jahre 1545. Selbst wo eine Zahlungsurkunde oder ein anderer glaubwürdiger Bericht vorliegt, ist der Biograph nicht immer imstande auf Dossos alleinige Urheberschaft zu schwören. Wir wissen, daß beide Brüder zusammen arbeiteten und sich oftmals der Gehilfen bedienten. Für Battistas Entwicklungsgang sind wir bei dem Mangel an Urkunden fast völlig auf Hypothesen angewiesen; aber auch für Dosso muß man noch innerhalb des festen Gerüsts von Daten gehörig stilistisch sichten, ehe man den Versuch wagen darf, selbst nur in großen Zügen ein Bild seiner Entwickelung zu geben. Der schwierigste Teil der Aufgabe ist, des Künstlers Werdegang bis zu dem ersten durch eine Jahreszahl bezeugten Werk herauszuarbeiten, dem Altarbilde im Dome von Modena von 1522.

Um Dossos Jugendstil ausfindig zu machen, von dem kein frühes Bild durch ein Datum beglaubigt ist, müßte man die Werke zusammenstellen,

in denen er noch im Zusammenhang mit seinem Lehrer zu stehen scheint und die noch an das Quattrocento anklingen. Alle Bilder, die man bisher auf Dosso getauft hat, selbst das stilistisch früheste, die Pietà des Besitzers und Entdeckers Phillips, zeigen bereits den Stil des Cinquecentos. Ein schlagender Zusammenhang mit einem der älteren Ferraresen, der Dossos Lehrer gewesen sein könnte, läßt sich nicht beweisen. Sucht man nach Ähnlichkeiten, und will man einen bestimmten Namen nennen, kommt einem Mazzolino auf die Zunge, mit dem Dosso sogar früher verwechselt wurde (bethlehemitischer Kindermord, Uffizien). Mazzolino ist aber ein Altersgenosse Dossos; es besteht nur die Möglichkeit, daß beide in einem gemeinsamen ferraresischen Atelier gearbeitet haben und Mazzolino dem begabteren Mitschüler über die Schulter geguckt hat. Costa ist Mazzolinos Lehrer gewesen, wie Vasari im Leben des Costa berichtet[130]) und wie Venturi stilistisch nachgewiesen hat[131]). Auch für Dosso nennt Vasari Costa als Lehrer, der damals ein beliebter und gesuchter Meister gewesen zu sein scheint. Der mögliche Einwurf, daß Costa sich in den in Frage kommenden Jahren in Bologna befand, hat Cittadella durch die Annahme entkräftet, daß die Schüler dem Meister in die benachbarten Städte folgten. Für einen Schulzusammenhang mit Costa spricht ein biographischer Umstand: wir finden beide, Costa und Dosso, gleichzeitig mit Malereien für den Herzog von Mantua 1512 beschäftigt. Wenn eine Stilverwandtschaft zwischen beiden auch nicht so in die Augen springt, wie die zwischen Mazzolino und Costa, so gibt es doch Bilder, die einen solchen Schulzusammenhang zulassen. Man darf freilich nicht an den süßlichen, ganz Francias Einfluß in sich aufsaugenden Costa denken. Altarbilder, denen noch die urgesunde Erdenschwere des Ferraresen anhaftet, wie das in San Petronio mit der Familie Bentivoglio (1488) oder das mit der markigen Gestalt des heiligen Georg (1492) daselbst, könnten gut eine Brücke zu den derben Figuren Dossos bilden. Vor allem aber lassen sich Verbindungsfäden zwischen den Bildnissen beider Künstler ziehen. Costa hat in der breiten malerischen Behandlung seiner Männerbildnisse, die von ruhigem, sicherem Lebensgefühl erfüllt sind, köstliche Proben gegeben, in dem bezeichneten farbenprächtigen Bildnis des Bentivoglio im Pitti und dem feinen, geistvollen des Battista Fièra in der National Gallery. Möglich auch, daß der junge Dosso nicht gleich bei Costa begonnen hat, sondern vielleicht vorher noch ein Jahr oder zwei bei Ercole Roberti zugebracht hat, der erst 1496 gestorben ist. Das Trio von Musizierenden aus der Sammlung Salting, heut in der National Gallery, wirkt wie eine quattrocentische Vorahnung von Dossos Aus-

druckskköpfen. Wie dem auch sei, Dosso ist zunächst bei einem Ferraresen in die Schule gegangen, seine frühen Bilder müssen, abgesehen von den Stileigentümlichkeiten einer jugendlichen Hand, ein möglichst rein ferraresisches Gepräge tragen. Unter den Bildern, die alle Gepflogenheiten Dossos und eine gewisse Unbeholfenheit zeigen, gibt es nur ein Bild von rein ferraresischem Charakter: die kleine Pietà bei Phillips. Es könnte ganz ohne das Studium der venezianischen Kunst entstanden sein, das zeigt sein Vergleich mit dem heiligen Hieronymus in Wien. Der Hieronymus ist zwar kein datiertes, aber ein bezeichnetes, authentisches Bild Dossos, das man auf Grund der Härten und des Kopftypus noch in die früheste Gruppe seiner bekannten Werke einreihen muß. Wie gewinnen wir ein annäherndes Datum für die Pietà, die uns als Dossos frühestes bekanntes Bild gilt? Wie gewinnt man einen Anhalt für den Beginn seiner künstlerischen Leistungen? Es gibt mancherlei Gründe, das Bild nicht vor 1505 anzusetzen. In der Landschaft ist nichts mehr von der feingliedrigen zerklüfteten Formempfindung, die das Quattrocento und noch die ersten Jahre des Cinquecentos erfüllte. Die große, schwere, ungeteilte Silhouette der Felswand beherrscht den Mittelgrund. Das gleiche Formgefühl für das Runde, Volle spricht aus dem Akt des Christuskörpers, der Nimbus ist dem der deutschen Stecher ähnlich; die Vermutung liegt nahe, daß er sich durch Dürersche Stiche in Italien eingebürgert hat. Diese sind seit 1505 hier nachweisbar[132]). Wäre damit der Terminus post quem gegeben, so folgt aus stilistischen Betrachtungen, daß wir es hier unmöglich mit einem Erstlingswerk des Künstlers zu tun haben. Zunächst ist die Technik zu pastos und gewandt, um an einen Anfänger zu denken, der eben die Werkstätte seines quattrocentistischen Meisters verlassen hat. Vor allem aber müßten sich in solchem Erstlingswerk deutlichere Anklänge an irgend einen Lehrer finden. Nichts erinnert hier schlagend an Costa oder Panetti, den Morelli, Phillips, Zwanziger als Lehrer Dossos angenommen haben. In den Typen spricht nur stark die Verwandtschaft mit Mazzolino, besonders in der knienden Magdalena, auch im Kolorit, dem übertrieben rötlichen Fleischton. Die Landschaft hat wohl nichts von jenen prickelnden Sonnenlichtern seiner etwas späteren Werke, sondern gibt in der feinen Luftperspektive nur Zeugnis von den allgemeinen Errungenschaften der damaligen ferraresischen Kunst. Hat sich aber Dosso 1505 oder bald nach 1505 bereits von dem persönlichen Einfluß seines Lehrers befreit und sich technisch eine gewisse Leichtigkeit erobert, so müssen wir eine erste kindliche Periode, die sich unserer Beobachtung noch entzieht, vor der Pietà ansetzen. Der Maler aber, der

in der Pietà zeichnerische Schwierigkeiten, z. B. die Verkürzung, noch nicht beherrscht, muß ein jüngerer Mann gewesen sein, eher in den Anfängen der Zwanziger, als über ihre Mitte hinaus. Ist Dosso etwa 1482 oder 1483 geboren, so hätte er vielleicht noch 1494—1496 bei Ercole Roberti gearbeitet und später 1496—1500 etwa Costas Atelier besucht. Seine ersten selbständigen Werke, die man sich vor der Pietà, also vor 1505, entstanden denken muß, sind uns unbekannt.

Sind für die Pietà venezianische Einflüsse nicht unbedingt nötig, so sind für die nächstfolgenden Bilder bereits Anregungen durch die Kunst der Lagunenstadt, besonders im Landschaftlichen, unabweisbar. Die drei Bilder dieser Gruppe, die kleine Madonna der Gal. Borghese, die heil. Familie des Pitti und der Wiener Hieronymus, zeigen bereits jene feinen, prickelnden, gelblichen Lichter auf Gräsern und Sträuchern und jene ausgebildeten Beleuchtungen der Gebäude, die — um ein einwandfreies Beispiel zu nennen — auf Giorgiones Giovannellibild zurückgehen. Die viel entwickeltere Technik im Vergleich mit der Pietà, die Gebundenheit des Landschaftlichen, am greifbarsten in der Ruhe auf der Flucht, bedingen aber einen Zeitraum von mehreren Jahren zwischen dieser Gruppe und dem Bild bei Phillips. Die Fülle des Laubwerks, welche die kleine Landschaft der Ruhe auf der Flucht beherrscht, entspricht einer Kunstempfindung, wie sie wohl kaum vor 1510 in der internationalen Kunstentwickelung anzutreffen ist: ich denke an Altdorfers datiertes Bild des heiligen Georg in der alten Pinakothek. In Tizians Fresken im Santo zu Padua von 1511 herrscht noch eine viel luftigere Formensprache. Bei dem regen Austausch, der in dieser Zeit zwischen Norden und Süden bestand, bei dem sich nicht immer streng nachweisen läßt, ob Deutschland oder Italien der empfangende Teil war, kann sich die Wechselwirkung innerhalb Jahresfrist vollzogen haben, besonders wenn ein allgemeiner Entwickelungskeim in der Luft lag, und wenn, wie bei Dosso, das ganze Stilgefühl zum Vollen und Massigen hindrängt. Es kommt aber noch ein Grund dazu, diese Gruppe Dossoscher Werke annähernd zwischen 1510—1512 zu datieren. Sie führen stilistisch unmittelbar zu einer Anzahl Bilder über, die wir nach einem tatsächlichen Anhaltspunkt mit dem Jahre 1513 beginnen lassen können: die Bilder, die ihren Stoff dem rasenden Roland entlehnen. Das Bekanntwerden der Dichtung war ein Ereignis für das kunstliebende Italien, Dosso, der engere Landsmann Ariosts, wird unmittelbar unter dem ersten, frischen Eindruck des Heldengedichts ein Bild aus diesem Kreise geschaffen haben. 1512 arbeitet Dosso nachweislich in Mantua; am 14. Juli 1512 sendet Ariost das Manuskript seines

Gedichtes nach dort an die Herzogin Isabella[133]). Das stilistisch früheste Bild Dossos, das sich mit dem rasenden Roland beschäftigt, könnte demnach 1513 beendet sein. Es gilt nun unter den Bildern Dossos ein Werk ausfindig zu machen, das stilistisch in seiner Art noch etwas an die erste Gruppe (1510—1512) anknüpft, das noch schüchtern und hart gemalt ist und seinen Gegenstand dem rasenden Roland entlehnt: alle diese Bedingungen erfüllt die sogenannte Circe der Sammlung Benson. Wir haben hier nicht die homerische Zauberin vor uns, sondern die Ariosts, die schöne, böse Alcine. Es ist eine stattliche Bilderreihe, die sich zwischen der Zauberin der Sammlung Benson und dem großen Altarbilde im Dome zu Modena einordnen läßt, dem ersten Bilde, das mit dem sicheren Datum 1522 den Schleier der Hypothesen zerreißt und uns auf den Boden der Wirklichkeit stellt. Hier lernen wir Dosso als starke Individualität kennen: leuchtende Farben verbinden sich mit einer weichen und doch kraftvollen Modellierung; der Einfluß der großen klassischen Kunst, wie sie von Venedig, vor allen durch Tizian. Dosso zugeführt wurde, ist hier aufgesaugt und zu eigenen bedeutenden Gebilden verarbeitet. Um nun die zehnjährige Lücke auszufüllen, die zwischen den ersten uns bekannten Bildern und dem Modeneser Dombild liegt, wird man die Gemälde einfügen müssen, die sich in der Modellierung noch unvollkommener als dieses zeigen und die doch stärker als die frühen Werke an Venezianisches anklingen. Ein gutes Hilfsmittel, ein paar Glieder der Gruppe zu finden, bietet der Vergleich in der Behandlung des Aktes. Für die frühe Gruppe die gequälte Malerei im Wiener Hieronymus, für die späte die flüssige des Sebastian im Dombilde. Es haben sich nun zwei Bilder mit Aktfiguren erhalten, die ein deutliches Zwischenstadium bilden; das erwähnte Bild bei Benson und der heilige Sebastian der Brera. Beide Bilder zeigen gegen die Farbenpracht der kleinen Pietà und der Ruhe auf der Flucht eine gewisse Zurückhaltung: der heilige Sebastian ist geradezu eine Symphonie in Grün, als einzige kleine Farbenpointe das rötliche Futter der Rüstung. Ähnlich wirken in dem Circebild die feinen rötlichen Blüten im Kranz als einziger Gegensatz zu dem Zusammenklang in bräunlichgrünen Tönen, wo wiederum das Gewand der Zauberin die höchste Steigerung in einem vollen Grün bringt. Aber auch in der Landschaft sind die groben Härten verschwunden, durch die die aufgesetzten Lichter wie herausgeschnitten wirken. Der menschliche Typus hat das Brutale der Erstlingswerke verloren und sich zu idealisierten Gebilden verklärt; die Körperverschiebung im Sinn der Renaissance setzt ein, statt der früheren höchst einfachen, fast eckigen Stellungen. Bei der Circe ist der

linke Fuß erhöht auf ein Buch gestellt, die ganze Figur in lebendiger Drehung mit scharf herübergreifendem Arm. Im Sebastian ist die Gestalt auf eine einzige schwellende, höchst elegante Linie gebracht. Den Zusammenhang mit venezianischer Kunst hat man von jeher im Sebastian gefühlt; er hieß früher Giorgione. Und vielleicht nicht ohne formalen Grund. Scheinbar geht das Kompositionsmotiv, die Anordnung einer stehenden Figur vor einer Mauerbrüstung, auf Giorgiones Judith zurück. Auch der Ausdruck des Kopfes durch die schmerzlich zusammengezogenen Brauen ist giorgionesk. Die Taufe auf Giorgione teilt der Sebastian mit der heiligen Familie der kapitolinischen Galerie und dem heiligen Wilhelm in Hampton-Court, obgleich das englische gut erhaltene Bild eine viel weichere Technik zeigt und in dem römischen Altarbilde sich bereits Michelangeleskes mit Venezianischem mischt. Die heilige Familie ist so stark verputzt, daß sie dadurch härter und früher erscheint. Auf Grund der ikonographischen Motive wird man das Bild nicht vor 1518 ansetzen dürfen. Das Sibyllenhafte der Madonna ist auffallend: es erklärt sich daraus, daß Dosso sich eingehend mit dem Sibyllenthema beschäftigt hat. Ein kleines, wohl früheres, Bildchen bei Phillips, das die weise Frau in einem Waldinnern zeigt, und das Halbfigurenbild in der Eremitage verraten Dossos Leidenschaft für diesen Gegenstand. Es ist das gleiche formale Thema, das sich durch eine Reihe von Schöpfungen zieht, die sitzende Frau, die ein Buch oder eine Inschrifttafel hält, als Zauberin, Sibylle oder Madonna. In diesen Kreis gehört auch die sogenannte Circe der Galerie Borghese, richtiger die Zauberin Melissa, die zeitlich zwischen die Alcine bei Benson und die kapitolinische heilige Familie zu setzen ist. Im Vergleich mit der Zauberin der Londoner Sammlung ist ein Fortschritt in der Behandlung unverkennbar. Das Stoffliche, z. B. das Fell der Tiere, ist bereits weicher gemalt, der Kopf ist feiner individualisiert; die Farbe ist ganz im Sinne dieser Epoche, trotz des bunten Gewandes der Zauberin, noch immer zurückhaltend. Die Landschaft, die manche Ähnlichkeit und einen gewissen Fortschritt mit dem Hintergrund des Wiener Hieronymus zeigt, ist noch etwas vollgepfropft und hat noch manche Härten, z. B. in den scharf ausgeschnittenen Gräsern, daß man das Bild doch nur um einige Jahre später als das Bild bei Benson ansetzen wird. Morellis alte Datierung von 1516 dürfte ungefähr bestehen bleiben.

Der Apollo der Galerie Borghese, der jetzt zum Vergleich der Circe-Melissa gegenüberhängt, deutet trotz seiner schadhaften Erhaltung in seiner weicheren Fernsicht und seiner großartigen räumlichen Anordnung mehr auf das Ende dieses Zeitabschnittes, in dem Dosso vorwiegend mit

einer einfachen Farbenskala arbeitet. Freilich nicht auf alle Bilder dieser Periode findet eine kleine, möglichst gestillte Farbenskala Anwendung. Die einzelne Aktfigur ist sachgemäß am einfachsten gehalten, um den nackten Körper zur Wirkung zu bringen; das Vielfigurenbild bedingt an und für sich eine größere Farbenauswahl. In bezug auf die Typen der Köpfe und die harte Technik gehört die kleine Vision der vier Kirchenväter in Dresden in diesen Zeitabschnitt, und zwar in seine erste Hälfte. Eher an das Ende der Periode wird man „Jupiter und die Tugend" der Sammlung Lanckoroński setzen müssen, wo die einfache Füllung des Hintergrundes und die weiche Behandlung des Nackten eher an das Modeneser Dombild als an den heiligen Sebastian gemahnt.

Kennzeichen der Werke, die etwa von 1513 beginnen und vielleicht schon vor 1522 abschließen, sind das Zurückdrängen des ferraresischen Elements und die stärkere Beeinflussung durch die großen Venezianer, durch Giorgione und Tizian, nicht bloß im Landschaftlichen, sondern im Figürlichen. Besonders macht sich das Zurücktreten des Ferraresischen im Typus der Köpfe geltend, die in den frühen Werken der Zeit noch deutlich die alten Züge weisen (kleine Vision der vier Kirchenväter in Dresden). Am Ende der Periode ist der an Mazzolino anklingende Typus entweder ganz überwunden, oder er verklingt abgeschwächt in der kleinen Hintergrundsfigur der Daphne im Apollo der Galerie Borghese, oder läßt sich in dem bereits idealisierten Gesicht der Tugend im Bilde der Sammlung Lanckoroński noch ahnen. Die Stellungen der Figuren werden allmählich reicher; Kontrapost und Verschiebungen gewinnen an Bedeutung; die Gewandung wird flatternd bewegt. Die Vorliebe für eine möglichst einfache Farbenwirkung ist zu spüren; in der Landschaft führt gern das Braun das Hauptwort.

Sind wir für diese erste Hälfte von Dossos Künstlerschaft nur auf unser Stilgefühl angewiesen, so lassen sich die zwanziger Jahre durch mehrere fest datierte Werke belegen. Die Reihe beginnt 1522 mit dem Altarbild im Dom von Modena, daran reiht sich 1524 das Bild Herkules' I. in der dortigen Galerie. 1527 ist das Vollendungsjahr des ehemaligen Dombildes in Ferrara (Rom, Sammlung Chigi). Mit Hilfe dieser wenigen Bilder läßt sich die Signatur der Zeit kurz umreißen: Fortbestehen des venezianischen Einflusses, aber mit stärkerer Betonung und Rückkehr zum ferraresischen Element. Einerseits noch ein Zurückhalten der Farbe wie im Bildnis Herkules' I., im allgemeinen ist die Neigung vorhanden, die Farbenkraft zu steigern. Die Typen der Köpfe gewinnen an Charakteristik, an Ausdrucksfähigkeit; die Landschaft wird schlichter und einfacher, die atmosphärischen Abstufungen werden feiner.

Wir sehen schon jetzt, wenn wir die Kennzeichen der verschiedenen Epochen nebeneinanderstellen, daß eine so klare Entwickelung wie etwa bei Raffael oder selbst wie bei Rembrandt bei Dosso nicht stattgefunden hat. Feste Grenzen lassen sich kaum in dem Sinne ziehen, daß irgendein äußerlicher Einfluß, eine Neigung oder eine Eigentümlichkeit nur innerhalb eines bestimmten Zeitabschnittes vorkommt oder vermieden wird. Die Epochen gehen verschwimmend ineinander über; man kann höchstens von dem Vorherrschen dieses oder jenes Elements innerhalb eines bestimmten Zeitabschnittes sprechen. Das wichtigste Mittel für die zeitliche Einordnung bietet bei guter Erhaltung der Werke die Technik, die immer weicher und breiter wird.

Daher muß man trotz seines giorgionesken Charakters ein so kühn gemaltes Bild wie den heiligen Wilhelm in Hampton-Court in diese und nicht in die vorige Zeit rücken. Als Maßstab dient der Vergleich mit dem Bildnis Herkules' I., wo die Rüstungsteile sicher nach dem Original gemalt wurden, und wo die Farbenskala ganz zurückhaltend ist — einem Bilde von 1524. In diese Zeit und nicht als frühe Bilder sind die 5 Dreifigurenbilder in Modena, die verwandten Gemälde „Muse und Dichter" der National Gallery und „Pianto, Riso, Ira" in Alnwick-Castle aufzufassen. Der Kopf der Muse und die blonde Frau des einen Dreifigurenbildes zeigen die weitere Entwickelung und den ausgereiften Typus der kapitolinischen Madonna. Die fast impressionistische Technik des Tondos in Alnwick-Castle und die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit geht über jedes Stück hinaus, das uns als Probe für Dossos Kunst in der Zeit vor dem Modeneser Dombild gilt. Da Dosso zwischen November 1519 und dem 18. Juni 1522 in Ferrara nicht nachweisbar ist, so werden die 5 Dreifigurenbilder, deren Provenienz aus dem estensischen Besitz durch die alten Inventare gesichert ist, vermutlich zwischen 1522 und 1526 fallen, in der beide Brüder eifrig für Alfons beschäftigt sind, die Via coperta auszumalen. Der gleichen Zeit gehören auch die beiden dekorativen Stücke in England an. Den Grund muß man freilich in dem Stil und nicht in den von Venturi herausgegebenen Zahlungen in den Rechnungsbüchern der Este suchen. Da wir aber nachgewiesen haben, daß auch die ersten Zahlungen an die Dossi fehlen, so liegt die Vermutung nahe, daß auch die späteren nicht vollständig auf uns gekommen sind.

Von den undatierten Altarblättern steht das aus Codigoro im engsten formalen Zusammenhange mit dem Dombilde zu Modena, nur ist es etwas schüchterner und daher eher früher anzusetzen. Die Madonna mit dem heiligen Georg und dem heiligen Michael ist ganz breit und weich gemalt und vielleicht ausgangs der zwanziger Jahre geschaffen. An der Spitze

des letzten Dezenniums steht das für Dosso 1532 gut beglaubigte Bild der Vision der großen vier Kirchenväter in Dresden. Für seinen Stil ist aber nur die untere Hälfte des Bildes in Anspruch zu nehmen. Auch die für beide Brüder gesicherten Fresken zu Trient sind wegen der schlechten Erhaltung und der verschiedenen Hände nur mit Vorsicht zu verwenden. Die Kopie im Dome von Faenza nach dem 1536 gemalten Original sagt zum mindesten die Richtung aus, in der sich Dossos Kunst in dieser Zeit bewegt. Um 1540 setzt als gewaltiger Schlußakkord der heilige Michael ein (Dresden).

Von einer Abnahme der Kraft nach Seite der großen künstlerischen Eigenschaften ist nichts zu spüren. Finden sich Nachlässigkeiten, so muß man immer damit rechnen, daß in den größeren Bildern, so in den vier Kirchenvätern, wie die Stilanalyse ergibt, und dem heiligen Michael, wie die Urkunden versichern, Battista und Gehilfen mit im Spiele waren. Die Charakteristik erfährt jetzt die letzte Steigerung und Verfeinerung (vier Kirchenväter, Jesus im Tempel). Pathos und Leidenschaft schäumen bei dem alten Dosso noch einmal mächtig auf. Die Lust an der Farbenpracht geht hart an die Grenzen des Harmonischen, eine Neigung zum Bunten macht sich fühlbar (vier Kirchenväter); daneben eine Vorliebe für starke Beleuchtungseffekte (Jesus im Tempel). Auf Grund dieser Kennzeichen lassen sich das Altarbild in der Pinakothek von Ferrara trotz seiner Übermalung, die ganz eigenhändige Anbetung der Könige (London, Sammlung Mond) und die heilige Familie in Hampton-Court, an der Battista beteiligt ist, hier unschwer einordnen.

Wir dürfen angesichts solcher für Dossos Spätzeit gut beglaubigter Werke, nicht die alte Fabel von dem Abstieg seiner Künstlerschaft wiederholen. Ein verhängnisvoller Irrtum! Entstanden durch die unbegründete biographische Notiz von seiner Kränklichkeit, genährt durch mangelhafte Stilkritik, die noch Schulgut mit dem wirklichen Dosso vermischt, und sowohl durch die Unkenntnis der Dokumente wie durch die beschränkte Kenntnis der Bilder eine unsägliche Verwirrung angerichtet hat. Selbst die Schöpfungen des hohen Fünfzigers sprechen noch von kühner Schaffenskraft, ein Feuerstrom geht von ihnen aus. Dosso hat nicht als kalter, abgelebter Greis sein Dasein vollendet, sondern er wurde noch als Mann in der Vollkraft dahingerafft.

Ist es schon schwer, Dossos künstlerische Entwickelung an der Hand der wenigen sicheren Daten festzustellen, so ist das nach dem Stempel der heutigen Forschung für Battista geradezu unmöglich. Mit bestimmten oder annähernden Jahreszahlen lassen sich nur ganz wenige Werke belegen, die sämtlich seinem letzten Lebensabschnitte entstammen. Eine

unzweifelhafte Zahlungsurkunde beglaubigt die Justitia in Dresden für 1544 und die fünf Teppiche mit den Darstellungen aus den Metamorphosen Ovids für 1545. Auf Grund des Stiles und der nicht mißzudeutenden Stelle bei Lancellotto mit dem ausgelassenen Namen des ausführenden Künstlers (s. u. S. 158) muß man Battista als den hauptsächlichen Schöpfer des Modeneser Geburtsbildes vom Jahre 1536 ansehen, trotzdem die Zahlungen an Dosso erfolgt sind. Bei den gemeinsam beiden Brüdern in Auftrag gegebenen Stücken, bei denen uns sichere Daten überliefert sind, kann der Forscher lediglich mit Stilanalyse arbeiten, um Battistas Anteil auszusondern. Danach kann man den heiligen Michael in Parma für Battista zwischen 1534—1536 ansetzen. Zu den durch Urkunden zeitlich als gemeinsame Arbeiten für beide Brüder bestimmten Stücken gehören noch mit festem Datum die Fresken im Trienter Schloß 1531 bis 1532 und die Bilder des heiligen Michael und Georg in Dresden 1540; erstere sind teilweise sehr schlecht erhalten. Von den beiden Heiligen in Dresden kommt der heilige Georg hauptsächlich auf Battistas Rechnung.

Ein paar annähernde Zeitbestimmungen ergeben sich aus der Darstellung von historischen Persönlichkeiten, wenn man sich über Battistas Urheberschaft einig ist. Wir besitzen in dem Herkules der Grazer Galerie ein deutliches Bildnis des Herzogs Herkules' II., und zwar mit einer so überschwenglichen Verherrlichung seiner Taten, wie sich künstlerische Schmeichelei nur bei der Darstellung des regierenden Fürsten und nicht des Kronprinzen erlauben durfte. Herkules II. ist aber erst Ausgang 1534 zur Regierung gekommen. Das Bild kann daher nicht vor der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden sein. Die Brera besitzt zwei Altarflügel mit dem heiligen Georg und Johannes dem Täufer. Der heilige Georg ist ein Bildnis Francesco d'Estes; da derselbe 1516 geboren ist[134]) und er hier als bärtiger Mann auftritt, so muß das Bild in den vierziger Jahren entstanden sein.

Neben den Zahlen für bestimmte Bilder kommt für Battista ein Ereignis in Betracht, um das herum und nach dem wir vielleicht eine bestimmte Bildergruppe einordnen können, ich meine sein 1520 in Rom bezeugter Aufenthalt — vermutlich als Werkstattsgehilfe Raffaels. Da von keiner früheren Verbindung der beiden Meister etwas verlautet und Battista 1517 noch in Ferrara nachweisbar ist, so könnte man bis auf weiteres die Hypothese aufstellen, daß alle Bilder, die eine vorwiegend raffaelisch-klassizistische Richtung zeigen, kurz vor 1520 oder nachher gemalt sind, wobei freilich die Zeitspanne nach vorwärts eine sehr ausdehnbare ist. Scheinbar hat in den dreißiger Jahren die Neigung zur klassizistischen Formensprache etwas nachgelassen. Der Grund dazu ist

wohl in den vielen gemeinsamen Arbeiten der Brüder zu suchen, wo Dossos einflußreiche Anwesenheit und vielleicht auch seine Anweisungen, nicht alle römischen Erinnerungen des Bruders zur Tat werden ließen. Den ausgesprochenen Charakter der Raffaelschule zeigt die Madonna zu Rovigo. Selbstredend gehört in diesen engeren Kreis, der von Raffael beherrscht wird, die etwas veränderte Kopie der emporschwebenden Psyche aus der Farnesina. Eine enge Verwandtschaft in den Typen der Psyche und ihren Putten mit der Madonna und den drei heiligen Kindern in der Ruhe auf der Flucht der Galleria Borghese läßt hier an eine zeitlich nahe Entstehung denken. Auch die Oldenburger heilige Familie gehört durch ihre Verwandtschaft mit der Ruhe auf der Flucht, in der Auffassung und in der Gestaltung der Figuren in diese Zeit, u. a. räkelt sich der Johannisknabe in der gleichen Stellung, wie das Christuskind in dem Borghesebilde, nur im Gegensinne. Wichtiger für die Zeitbestimmung ist ein Motiv im Oldenburger Bilde, das Raffael und sein Kreis gerade damals gern anwendet: das unsicher mit gespreizten Beinen auf dem Schoß der Madonna balancierende Kind (in der „Perle" und in der heiligen Familie unter der Eiche im Prato, in der Madonna del divino amore im Museum von Neapel und in der Anbetung der Könige in den Loggien).

Noch ein anderer Gesichtspunkt kann für eine chronologische Einordnung der Werke Battistas von Nutzen sein. Er ist, wie wir aus den Quellen herauslesen können, von seinem großen Bruder ins Schlepptau genommen worden. Demzufolge wird er im ganzen dessen Entwickelungsgang gefolgt sein; ähnliche Erwägungen wie bei Dosso sind auch für seine künstlerische Laufbahn maßgebend. Bilder mit stark ferraresischem Gepräge, wo der Typus noch an Mazzolino erinnert, wo man nichts von römischem Wesen spürt, gehören in die erste Hälfte seiner Laufbahn, besonders wenn ihnen noch die etwas breite und leichtere Pinselführung fehlt, die sich auch Battista in seinen späteren Werken aneignet (Justitia, Dresden). Die farbenprächtige Flucht nach Ägypten (Sammlung Seußlitz), der Kampf Orlandos mit Radomonte (Sammlung Brownlow) gehören zu den sorglich gemalten, verhältnismäßig frühen Werken. Da wo die Farbe nicht nur prächtig ist, sondern in das Grelle und Bunte umschlägt, wo die Lichteffekte sich häufen, wird man an die letzte Periode des Künstlers denken müssen (Traum in Dresden). Immerhin scheint es vermessen, ehe nicht glückliche Funde in den Archiven das Dunkel lichten, Battistas Werke genau zu datieren. Eine Forschung, die sich ihrer Grenzen bewußt ist, wird sich bei Battista begnügen, bei einem oder dem anderen Werke ihre Vermutung zu äußern und auf die Gesichtspunkte hinzuweisen, die ihr für die zeitliche Festlegung als fruchtbringend erscheinen.

DIE WERKE DOSSOS*

AUS DER FRÜHZEIT

Etwa 1505 bis 1512

PIETÀ: London, Sammlung Phillips. — Luft: blau mit wenig weißem Gewölk; Madonna: schwarzer Mantel, violettes Kleid, weißes Brusttuch; stehende Maria: blaugrünes Kleid, rötliche Schürze mit steinockerfarbenem Rand, blauweißes Hemd; kniende Maria: rötliches Fleisch, hellkarmin Rock, violettes Mieder, blauer Turban mit gelben Franzen; graugrünlicher Christuskörper, Kopf wie der der Madonna in weiche graue Schatten gebettet; kaltweißes Leichentuch mit gelben Borden; Kissen: hellkarmin mit gelben Puscheln; bräunlichgrauer Vordergrund. Strohfarbene Nimben bei Maria und Christus, bei diesem das Kreuz mit Zinnober bezeichnet. Vorzüglich erhalten. — Starke Holzplatte; h. 0,354 br. 6,304. — Unter der Bezeichnung „altdeutsche Schule" vom jetzigen Besitzer und Entdecker erworben. Befand sich 300 Jahre in einer ungarischen Privatsammlung. — Literatur: Phillips, Art Journal 1906, S. 353. Von l'Arte 1907, S. 168, die nur die Abbildung kennt, als Dosso angezweifelt. Berenson: D. D. Zwanziger: B. D.

Das Bild zeigt schon im Keim den künftigen Meister. Rechts wird die Komposition von der schweren Mittelgrundkulisse beherrscht, links öffnet sich ein Durchblick in die luftige Ferne. In der Anordnung der Figuren ist das spätere System der Asymmetrie durch das Loch angedeutet. Rechts die hohe geschlossene Gruppe der beiden Marien, links davon abgesondert die hingesunkene Madonna; der Zwischenraum zwischen den Figuren ist noch nicht so betont, wie in späteren Bildern. Ganz dossesk ist die Behandlung der Landschaft, des Wurzelwerks, der Schlinggewächse, die am Felsen herunterkriechen, das büschelförmige Gras, das wie mit Messerschärfe herausgeschnitten ist, die Steine des

* Hier sind auch solche Bilder aufgeführt, bei denen Battista und Gehilfen in geringem Maße beteiligt sind.

Vordergrundes. Der offene Mund der knienden Maria, in dem die Zähne zu sehen sind, die dicke, fleischige Hand verraten ebenso Dossos Stil wie das in spitzwinkelige Falten auslaufende Leichentuch Christi. Schon in dem Jugendwerk zeigt sich trotz aller Härten die glänzende Technik, zumal in den Nebensachen, dem Stofflichen. Die Borde des Leichentuches, die Puscheln des Kissens sind Stichproben von Dossos Hand. Ungewöhnlich für die italienische Kunst sind die großen strahlenförmigen Nimben Christi und der Madonna; sie gemahnen in ihrer Form an die Nimben deutscher Stecher. In den Typen, besonders in der knienden Magdalena mit ihrer kurzen Nase, den tiefliegenden Augen und dem rötlichen Fleischton erinnert Dosso noch stark an Mazzolino. Dagegen hat er in der Gewandung seine eigene Phantasie walten lassen. Das Weltkind, Maria Magdalena, schmückt ein kostbarer Turban mit reichen Franzen. Die Madonna trägt ein leichtgerafftes, violettes Kleid; ein weißes Brusttuch fällt über das locker geschnürte Mieder, weiß sind auch die kurzen Ärmel, die den Arm kaum bis zum Ellbogen decken. Ein schwarzer Mantel wallt vom Kopf herab und umfließt die Gestalt. In der starken Emphase zeigt sich der leidenschaftliche Norditaliener. Das Wehklagen ist durch drei verschiedene Gebärden ausgedrückt, durch die nach unten herabhängenden Hände, durch die zu beiden Seiten gespreizten geöffneten Hände und durch die über den Kopf zusammengeschlagenen Arme. Sämtliche Bewegungen waren bereits in der alten Kunst vorhanden. Die nach unten gestreckten weit geöffneten Hände kommen im Quattrocento nur selten vor (Bronzegruppe von Baroncelli im Dom von Ferrara), um von der Renaissance dann als edelste und ausdrucksvollste Gebärde übernommen zu werden (Michelangelo im Stich des Marc Anton, Ortolano). Dossos Anfängerschaft zeigt sich außer in den Härten, in dem schlecht verkürzten Christuskopf; auch fehlt dem Bilde noch die intensive Sonnenbeleuchtung seiner späteren Werke. Ebensowenig fällt dem Laubwerk irgendeine entscheidende Rolle zu, was freilich mit dem Gegenstand und der überkommenen Landschaft zusammenhängt. — Das Wehen der Renaissance ist vor allem im Aufbau zu spüren, an der einfachen großen Form der Felskulisse und ihrer Bedeutung für die Bildgliederung. Es scheint auch, daß die Art, Golgatha mit den drei Kreuzen als kleine, lichte Ferne darzustellen, sich erst bei den Künstlern des 16. Jahrhunderts findet (Ortolano, Galerie Borghese; Quentin Massys, Brüssel). Der volle Akt des Leichnams und die elegant geschwungene Linie der übergeschlagenen Beine sind ein anderes Symptom der neuen Zeit, die für Ferrara angebrochen ist.

PIETA

London, Sammlung Phillips

MADONNA. Rom, Galleria Borghese, 211. — Madonna: karminrotes Kleid, ultramarinblauer Mantel mit olivgrünem Futter und gelbem Rand, weißes, durchsichtiges Kopftuch; Baumpartie: bräunliches Oliv, gelbliche Lichter auf der Wiese; Luft hinten blau, vorn nur in weißen Streifen angelegt; Schafe: weiß; Heiligenscheine: strohgelb; Brüstung: grau mit weißer Aufsicht. — Nicht ganz vollendet, Luft und ein Stück Buschwerk nur angelegt. Das Kleid der Madonna stark nachgedunkelt, kleine Sprünge, besonders im Kleid. Die rechte Hand der Madonna ist restauriert. — Holz; h. 0,35, br. 0,28. — Literatur: Berenson, Venturi, (Galleria Borghese): D. D. Zwanziger: B. D. —

Es ist das Kniestück einer Madonna im Grünen, die ihr feistes, gelocktes Kind auf dem Schoße hält, ein oft wiederholter Gegenstand der Malerei. Das Kind umschlingt liebkosend mit einem Arm die Mutter; die Rechte streckt es zum Segnen aus. Das Bild ist nicht ganz vollendet, z. B. die Laubmassen der Bäume rechts und die Durchsicht links, wo man auf einer kleinen Waldlichtung in Sonnenbeleuchtung eine Schafherde erblickt. Es zeigt sich als Bild der frühen ferraresischen Periode schon durch die aufdringlichen strohgelben Heiligenscheine, bei der Madonna in der Form des fein gestrichelten ferraresischen Nimbus, beim Kinde als riesiger kreuzförmiger Strahlenkranz. Der ferraresische Charakter ist besonders dem mädchenhaften Köpfchen der Madonna eigen, der hier weniger an Mazzolino als an Costa gemahnt. Er bildet sogar

MADONNA. Rom, Galleria Borghese

eine Brücke zu Correggios kleinem Madonnenbildchen mit den musizierenden Engeln der Uffizien und könnte als Beweis für die ferraresischen Einflüsse dienen, die den Meister von Parma gestreift haben. Als Farbe ist es nicht besonders charakteristisch für Dosso, da es einerseits stark nachgedunkelt, andererseits im Landschaftlichen unvollendet ist; die sehr farblose Stimmung in Braungrün darf hier nicht als letzte Absicht aufgefaßt werden. So ansprechend wie das Bild als Idyll ist — Zeichnung und Modellierung verstimmen den Beschauer. Der Unterkörper der Madonna ist unnatürlich lang, ihr Sitzen unverständlich; das Kind erstickt im eignen Fett, seine Beine gleichen aufgetriebenen Blasebälgen. Daß der Maler venezianische Vorbilder gekannt hat, beweist die im Sonnenlicht schimmernde Wiese mit den weißen Schäfchen darauf, als leuchtende Flecken.

Ruhe auf der Flucht. Galleria Pitti, 487. — Madonna: bräunlichrotes Kleid mit gelblichen Lichtern, violetter Gürtel, tiefblauer Mantel mit grünem Futter und gelber Borde, strohgelbes Kopftuch mit roten und blauen Streifen, weißer Schleier, rote Schuhe; Joseph: weißhaarig, braunrote Gesichtsfarbe, dunkelgelber Mantel mit rötlichen Schatten; braungelocktes Kind; blaues Wasser, blaue Luft mit gelblichweißen Wolken gegen den Horizont; smaragdgrüner Vordergrund; lichte herbstliche Bäume, abwechselnd blaugrün, bräunlich und gelb. — Kleine Restaurationen besonders an Josephs Kopf, am Tuch und der rechten Hand der Madonna, am Kinderkörper, Josephs Hand übermalt. — Holz; h. 0,52, br. 0,41. — Literatur: Berenson, Burckhardt, Patzak: D. D. Zwanziger: B. D.

Das lauschige Waldplätzchen gemahnt, daß wir uns in Norditalien befinden. Ein grüner, dicht von Laubbäumen bestandener Waldwinkel ist die Stätte, wo die heilige Familie Rast gemacht hat. Auf der Spitze der Gräser und den Kronen der herbstlich gefärbten Bäume zittert noch hie und da ein vereinzelter Sonnenstrahl. Links lichtet sich das Gebüsch und zeigt uns ein Stück tiefblauen Wasserspiegels, wo ein einsames Schiff segelt. Man könnte an deutsche Landschaften, an Rügen denken. In der Figurengruppe, die fest architektonisch in ein rechtwinkeliges Dreieck eingeordnet ist, spürt man den Italiener der Renaissance, in der schimmernden Farbe, die nicht mit venezianischer Enthaltsamkeit prahlt, den Sohn Ferraras. Wie die Madonna ihren roten Schuh gleichsam als höchsten Farbentrumpf ausspielt, das gemahnt an ein Wort Böcklins, den ein paar rote Schuhe auf grünem Wiesengrunde angeblich zu der „Villa im Frühling" begeisterten[135]). Die Bedeutung des Bildes liegt im Malerischen

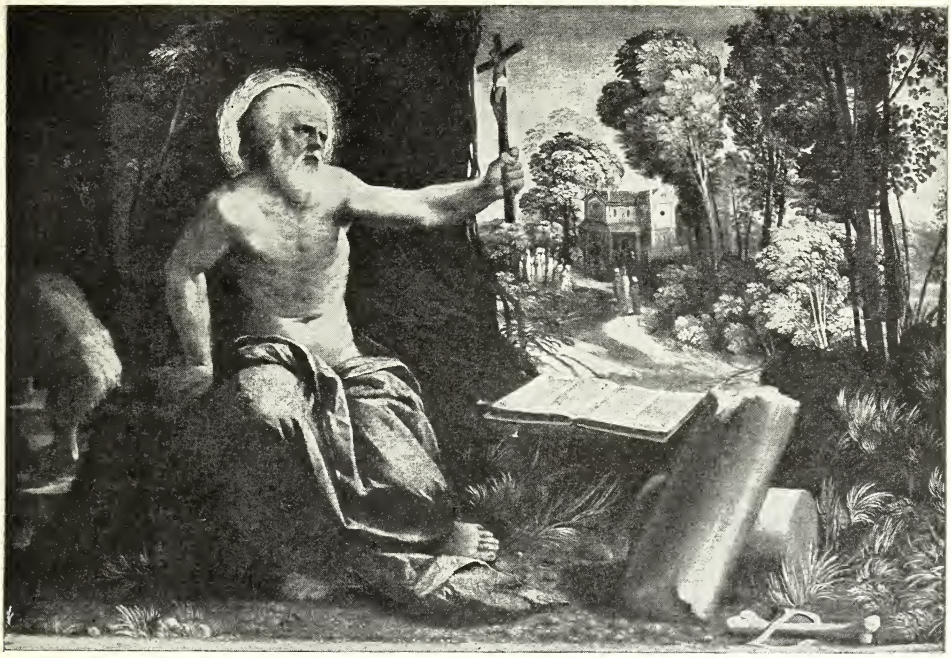
und Farbenprächtigen: es glitzert, als sei die Farbe aus Edelsteinen gezogen. In der Erfindung der Gruppe hat Dosso sich nicht angestrengt und in der Zeichnung sich gehen lassen. Starke Übermalung beeinträchtigt den Eindruck des Bildes. Es ist das alte Motiv der Madonna, die auf dem Boden sitzt, die das Kind umschlingt und von ihm umschlungen wird. Joseph hockt dahinter, auf einen Stab gestützt. Worauf die linke ausgestreckte Hand der Madonna deutet, ist nicht recht klar. Die Gesichtsbildung und die braunrote Farbe des Joseph gemahnen stark an Mazzolino. Besonders deutlich für den noch nicht ausgereiften Meister spricht eine Unart: der riesige Schädel des Christuskindes, und eine Eigenart: die aufdringlich großen Heiligenscheine. Auch die auffälligen Härten in der Gras- und Laubbehandlung bekunden die Zeit der Entstehung. Es war Jakob Burckhardt, der bei seinem ersten Erscheinen des Cicerone den „noch ganz ferraresischen" Charakter des Bildes betonte. Wenn wir heut nach 60 Jahren vielleicht eine kleine Einschränkung machen und im Landschaftlichen Dossos Bekanntschaft mit venezianischer Kunst annehmen müssen, so bleibt Burckhardts Gesichtspunkt als wesentlicher Ausgangspunkt für die Entwickelung Dossoscher Kunst bestehen.

RUHE AUF DER FLUCHT. Florenz, Galleria Pitti

Der heilige Hieronymus. Wien, kaiserl. Gemäldegalerie, 68. — Hieronymus: kupferrot, weißhaarig, karminroter Mantel mit gelber Borde,

gelber Nimbus; Löwe: steinockergelb; Bäume: bräunlicholiv mit gelblichen Lichtern, die ferneren im blauen Luftton; kobaltblaue Ferne; Gräser im Vordergrund: gelb und oliv; Säule und Knochen: graublau; Figuren des Hintergrunds in weißlichen und rötlichen Gewändern, eine in Zinnober. — Vortrefflich erhalten. — Leinwand; h. 0,51, br. 0,75. Erwerbung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und im Inventar der Sammlung von 1659 als no. 243 angeführt. Von v. Mechel in das Belvedere übergeführt. — Literatur: Von Mechel, Katalog des Belvedere 1787 u. ff. Auflagen, von Engerth, beschreib. Verzeichnis, Wien 1882. Mendelsohn, Burlington, Gronau; Morelli, Dresden, S. 191; Schorns Kunstblatt 1834, Nr. 34, S. 134: D. D. Schäffer (August), Jahrb. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, Bd. XII, S. 230, Landschaft: B. D; Patzak, Zwanziger: B. D.

Das Bild ist trotz seiner Kleinheit so wichtig, weil es das einzige bezeichnete Werk des Meisters ist. Der witzige Maler hat sich nicht auf die übliche trockene Weise unterschrieben, sondern dem Beschauer in dem Rebusmonogramm ein Nüßchen zu knacken aufgegeben. Rechts im Vordergrund liegt ein Knochen, der durch ein lateinisches D gesteckt ist: D — osso. Der vorkommende Knochen im Vordergrund läßt sich vielleicht noch aus den Andachtsübungen des Heiligen oder lustiger aus den Mahlüberresten des Löwen erklären. Nebst anderen Gepflogenheiten hat Garofalo auch solche symbolische Künstlerbezeichnung von seinem Vorbild übernommen; in der Verkündigung der kapitolinischen Galerie und in der Anbetung der Könige in Ferrara deutet ein Nelkensträußchen auf den Meister des Werkes hin. — Über kein Bild Dossos sind die Ansichten so verschieden, wie über den Wiener Hieronymus. Morelli hat hier zuerst Verwirrung angerichtet. Unter der irrigen Voraussetzung, daß Dosso sich nicht vor 1525 seines Beinamens bediente, setzt er es unter die späten Werke des Meisters 1525 bis 1540; Patzak sieht es dagegen als ein frühes Bild Battistas an; August Schäffer teilt gar die Arbeit zwischen die Brüder; den „solide behandelten" Heiligen gibt er Dosso, die Landschaft mit ihrem „kecken und flüchtigen" Wesen Battista. Das Urteil wurzelt noch in dem alten Vorurteile von Battistas größerer Bedeutung als Landschafter. Ist es an sich schon unwahrscheinlich, daß an einem so winzigen Bildchen zwei verschiedene Meister tätig waren, so zeigt die Figur des Hieronymus in der Behandlung des Gewandes, Haares und Bartes flotte Pinselstriche. Schäffers ästhetische Würdigung werden wir nicht unterschreiben; statt von einer soliden Behandlung der Figur möchten wir von einer „ledernen" sprechen, und die Landschaft scheint uns nicht flüchtig,



DER HEILIGE HIERONYMUS. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie

sondern flüssig. Der Akt, als der naturgemäß schwerste Teil des Bildes, ist trocken und gequält gemalt; hier merkt man deutlich, daß man es mit einem Künstler zu tun hat, der noch nicht auf der Höhe seines Könnens steht. Den Unterschied in der Behandlung hat man schon 1834 richtig empfunden. In der harmlosen Beschreibung des Schornschen Kunstblattes heißt es: „Hieronymus sieht etwas einfältig drein, auch ist er zu rot, die Landschaft schön wie im Breughelschen Stil."

Es ist ein merkwürdiges Bildchen, das uns Dossos Handschrift in allen Einzelheiten zeigt und den gut beglaubigten Ausgangspunkt gibt, um den herum wir nach vor- und nach rückwärts datieren können. Künftige Motive sind bereits vorweggenommen. Es zeigt zwei Kompositionsarten Dossos vereint. Erstens die große, dunkle Mittelgrundsilhouette, die einen lichten Landschaftsausschnitt umrahmt, zweitens das dunkle Mauermotiv, das sich in den größeren Altarbildern meist durch das Gemälde zieht und Vorder- und Hintergrund scheidet. Dosso hat hier die Behausung des Heiligen, die in einen Fels gemauert ist, als Hintergrundsilhouette benutzt, und daran anschließend einen mit Gestrüpp und Bäumen bewachsenen Erdwall durch das Bild fortgeführt. Der Heilige, der vor seiner Hütte in Anbetung des Kruzifixes sitzt, das er in der ausgestreck-

ten Rechten hält, trägt die ausgeprägten Züge von Dossos Kunst aus seiner wesentlich ferraresischen Stilperiode. Hieronymus erinnert mit seiner winzigen, ganz geraden Nase, den tiefliegenden Augen und dem kupfrigen Kolorit noch stark an Mazzolino. Dazu kommt der riesige Schädel des Heiligen, eine jugendliche Angewohnheit, der der Meister in allen später zu datierenden Bildern entsagt hat. Auch die büschelförmige, harte Grasbehandlung, der spitze Gewandzipfel, der gestrichelte große Heiligenschein verraten auf den ersten Blick die verhältnismäßig frühe Stufe des Meisters, selbst wenn der gequälte Akt nicht dafür zeugte. Die Schlinggewächse, das Ranken- und Wurzelwerk des Mittelgrundes, die Steinchen des Vordergrundes, alle die kleinen Zutaten, durch die Dosso gern die Landschaft bereichert, sind hier vorhanden. Für die Zeitbestimmung ist die Stellung des Heiligen wichtig. Kein Linienschwung, kein Kontrapost, nur die viel stärkere Bewegung der späteren Jahre im Keim: der eine Fuß ist schüchtern etwas in die Höhe gestellt. Auch der Lieblingsausdruck Dossos, die zusammengezogenen Brauen, sind hier zum ersten Male leise angedeutet. Kannte Dosso damals schon Giorgiones Selbstbildnis mit der tiefen Stirnfalte? Zeitlich ist das nicht unmöglich. Oder ist er hier noch eigene Wege gegangen und hat sich später nur durch das Selbstbildnis in dem Motiv bestärken lassen? Jedenfalls zeigt das Hieronymusbild deutlich den Hauch der einbrechenden Renaissance, sowohl in dem hochgestellten Bein wie in den Säulenstümpfen des Vordergrundes. Für beides gab es schon bei Giorgione Vorbilder (Madonna im Prado, Giovanellibild). Am stärksten fühlt man den venezianischen Einfluß in der Farbe der Landschaft. Während die Leuchtkraft seines Jugendstils noch in dem prachtvollen Karmin des Gewandes mit den gelben Borden ausgespielt wird, ist im Landschaftlichen jeder starke Ton, zumal das Grün, vermieden; nur zarte braune, oliv und gelbliche Töne werden angewendet. In dem Stückchen Landschaft, das uns einen sonnenbeschienenen Weg zeigt, in dem allerlei Volk zum Kirchlein wallt, ist sowohl die blendende Sonne wie das Hineinschieben in die Ferne vortrefflich wiedergegeben. In dem Löwen, der links nur von hinten gesehen die Stufen hinauf zu seiner Lagerstätte eilt, zeigt sich des Malers Meisterschaft als Tiermaler und seine originelle Art zu erzählen. Er hat das ausgetretene Geleise verlassen, das den treuen Begleiter des Heiligen ihm einförmig zur Seite lagernd gesellt. Dosso gibt eine mehr genreartige Darstellung. Mit echtem Künstlerhumor läßt er das Tier müde und sattgefressen seinem Lager zutappen.

ZEIT DER ERSTEN MEISTERWERKE

Etwa 1512 bis 1520

Altarbilder

Die Vision der vier Kirchenväter. Dresden, Gemäldegalerie, 129. — Als Farbendominante das Blau der Wolken, aus dem heraus sich Gott Vaters tief ultramarinblauer Mantel entwickelt; sein Gewand: bläulicher Zinnober, flatternder Mantel: rötlich mit neapelgelben Lichtern; er selbst: weißhaarig mit rötlichem Gesichtston; der Engel links oben im Profil, im grauen, der rechts unten im violetten Gewand; Maria: blondlockig, im weißen Gewand; Hieronymus im kobaltblauen Unter- und karminrotem Obergewand; die übrigen Heiligen in kaltweißen Alben mit blaugrauem Schatten; Mäntel: rotgelb und blau gemustert; strohgelbe Aureole und Nimben; Hieronymus und Ambrosius: weißhaarig; Anselmus und Augustinus: braunhaarig; rechte Baumgruppe: tiefbraun; Vordergrund: olivbräunlich; in der Wiese nur ganz mattes Grün; Häusergruppe links mit rosabraunen Schatten, mittlere Gruppe: blaue Schatten mit blauweißen Lichtern; Wolken gegen den Horizont: gelblichrosa. — Verschiedene Sprünge und Restaurationen. Bedeutender Vertikalsprung etwa 30 cm links vom Rande; kleiner Sprung am Kopf des heiligen

VISION (KLEINE) DER VIER KIRCHENVÄTER.
DRESDEN, GEMÄLDE-GALLERIE

Anselmus, am Kopf und Bart Gott Vaters. — Von Holz auf Leinwand übertragen; h. 1,55; br. 1,165. Als Garofalo in die Galerie gebracht. In Hübners Katalog als „Schule Dossos". — Literatur: Berenson, Morelli: D. D., Venturi (Galeria Crespi): B. D.

Von den Werken des jüngeren Dosso sind bisher nur eine spärliche Anzahl aufgefunden worden, und zwar nur kleinere Bilder religiösen Inhalts. Etwa nach 1512 wird das Stoffgebiet reicher, die Anzahl und auch der Umfang der einzelnen Werke bedeutender. Von dem größeren Gemälde, das Dosso 1512 für den Herzog von Mantua malte, haben wir leider nur eine literarische Kunde. Als sichtliche Probe für ein frühes figurenreiches Altarbild kann die kleine Vision der vier Kirchenväter gelten. Das Bild ist noch ganz locker komponiert. Ein großer leerer Raum trennt den links sitzenden heiligen Anselmus von der übrigen rechten Gruppe. Auch diese ist nur lose gebunden. Über dem Kopf des heiligen Hieronymus klafft ein Loch. Oben in den Lüften noch kein Gedränge, noch keine himmlischen Heerschaaren, sondern nur ein paar junge Vertreter des Engelchors. In der Anordnung bringt Dosso hier zum erstenmal ein Motiv, das er später oft wiederholt — eine Mauer, die den vorderen Vorgang von der Ferne trennt. Die venezianische Kunst kennt in ihrer späteren Entwickelung nur das Rampenmotiv (Giorgione, Madonna von Castelfranco, Cima, Madonna im Louvre), oder sie stellt ihre Gestalten in den ungeteilten freien Raum; ähnlich geschieht es im Florentinischen. Die Fernsicht, die sich links in die Landschaft öffnet, ist noch ganz im Stil der ersten Periode, etwas vollgepfropft und noch nicht luftig gelöst. Dosso hat hier seiner Freude am Bunten und Vielfachen genügt: vorn ein Wiesenplan, der sich in allmählichem Anstieg bewaldet und in seinem Schoße eine Stadt mit reichen Architekturen birgt; hier findet man die verschiedenen Stile vereinigt: die Pyramide neben dem Minarett, hoch oben lehnt sich ein gotischer Dom an den kegelförmigen Berg, der mit seinen vielen spitzen Türmchen vielleicht auf Eindrücke des Mailänder Doms zurück geht. Hinten senkt sich das Terrain zur Meeresbucht herab. In der Gewandung ist Dosso unverkennbar. Nicht nur in allgemeinen Zügen, in dem bewegten Flattern, in den bekränzten Häuptern der Maria und der Putten, auch im besonderen: dem eigentümlich spitzzipfligem Gefältel, das er bis zum Manierismus bei Gott Vater in drei Terrassen und beim heiligen Anselmus zweimal wiederholt. Auch in den Typen der Köpfe zeigt sich des Meisters Eigentümlichkeit: Gott Vater mit dem roten, etwas gedunsnen Sokrateskopf und dem dicken Schädel ist ein Zwillingsbruder des Wiener Hieronymus; der fleischige Kopf der

Kunsthistorisches Institut

Jungfrau erinnert an die Circe der Sammlung Benson. Aber noch verfügt Dosso nicht über eine genügende Auswahl von Charakteren und Stellungen für ein figurenreiches Bild: er wiederholt sich. Der heilige Ambrosius ist Gott Vater aus dem Gesicht geschnitten, und auch in den Engeln und Putten hat sich seine Erfindungsgabe nicht angestrengt; in dem Engel in der rechten Ecke taucht der alte Mazzolinotypus verstohlen auf. Auch in der Bewegung herrscht noch wenig Mannigfaltigkeit: rechts und links das gleiche Motiv des sitzenden Heiligen, der das Buch mit beiden Händen faßt und sich nach der anderen Seite kehrt. Die Farbe ist tief und prachtvoll gesättigt im Ton; charakteristisch für den Meister sind das grüne Gewand des linken größeren Engels mit dem Spruchband und die strohgelbe Farbe der Aureole und der Nimben. Morelli hat zuerst das Bild mit Recht als vollständig eigenhändig erkannt und in die „frühe, beste" Periode eingeschaltet. Venturi weist das Bild Battista zu und tadelt es besonders wegen seiner oberen Gruppe: Gott-Vater erscheint ihm mit den Manieren eines Kapellmeisters. Berenson nimmt Morellis Ansicht auf und bildet sie weiter, indem er Beziehungen zu dem jugendlichen Correggio, insbesondere zu der Madonna mit dem heiligen Franz findet: die schwefelgelben Nimben, der gleiche Typus zwischen Correggios Christuskinde und den Putten, die bei Dosso um die Weltkugel sitzen; auch die Art in die Komposition ein Loch zu schlagen, soll Correggio von Dosso entnommen haben[136]). Unleugbar bestehen schlagende Ähnlichkeiten zwischen dem jungen Correggio und dem ferraresischen Stil Dossos. Correggios Vermählung der heiligen Caterina bei Frizzoni erinnert in den untersetzten Gestalten stark an die Frühwerke Dossos, ja es besteht sogar eine gewisse Ähnlichkeit der Typen (s. o. S. 42). Ob Correggio eine direkte Einwirkung Dossos erfahren hat, oder ob hier nur das Schöpfen aus einer gemeinsamen Quelle, der älteren Kunst Ferraras, vorliegt? Diese Einwirkung könnte sich während eines vermutlichen gemeinsamen Aufenthalts in Mantua 1512 vollzogen haben: die vier Kirchenväter sind aber etwas später zu datieren. Morelli hat gewissermaßen recht, wenn er das Bild nach seiner Ausdrucksweise in die frühe, beste Zeit des Meisters setzt. Wir werden darunter die Zeit des ersten Meisterstils, die nach 1513 anzunehmen ist, verstehen. Daß das Bild nicht in die erste Reihe der uns bekannten Bilder gehört, beweist der Akt des Hieronymus, der einen ungeheuren Fortschritt gegen das Wiener Bild desselben Heiligen zeigt; auch herrscht in den Bewegungen viel Kontrapost. Von ganz vorzüglicher Durchbildung sind die Hände; im Kopf des Hieronymus und des heiligen Anselmus ist bereits eine feinere Indi-

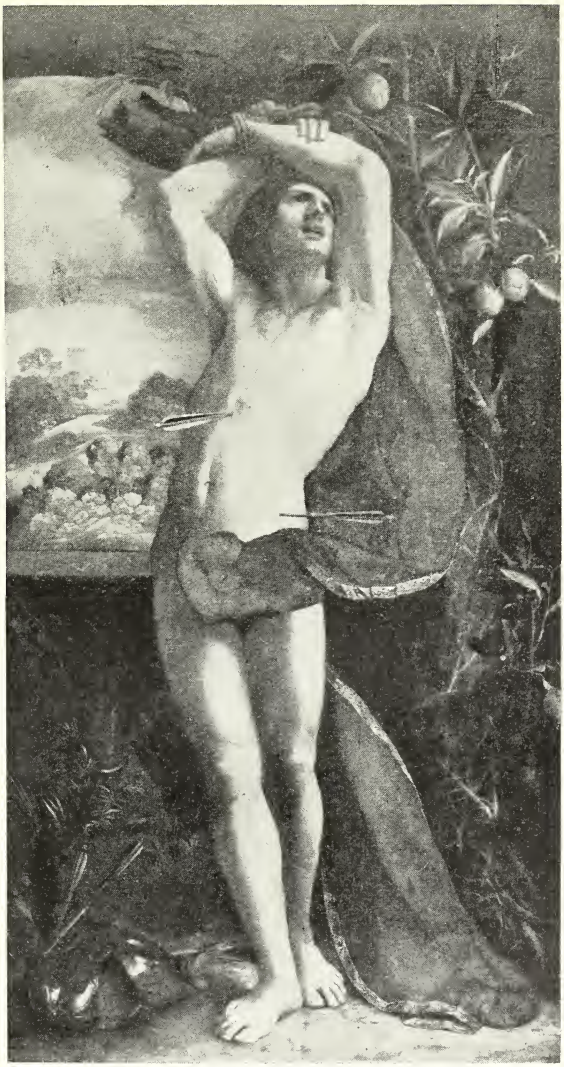
vidualisierung angestrebt. Aber auch in die allgemeine kunstgeschichtliche Entwickelung wird man es kaum vor 1513 bis 1515 einschalten können. Das Geballte, Massige der Wolken, die leichte, freie, asymmetrische Anordnung, vor allem aber die sehr raffinierte Lufterscheinung und Entwickelung der Aureole setzen bereits das reife Cinquecento voraus. Von Florentiner Darstellungen könnte man Raffaels Madonna von Foligno um 1512 mit der harten Aureole und die Sixtinische Madonna um 1516 zum Vergleich heranziehen, wo bereits die Lösung eine ähnliche ist; in Oberitalien Correggio mit der erwähnten Madonna des heiligen Franz 1514 bis 1516; und in Venedig packt und blendet uns Tizian dann mit seiner Assunta 1516 bis 1518.

Das Thema des Bildes ist die „unbefleckte Empfängnis Mariae", die durch den segnenden Gott-Vater, der den Stab gegen die kniende Jungfrau ausstreckt, ausgedrückt wird. Der Stoff kommt auch sonst in der italienischen Kunst vor und ist auch hier und da mit der Gruppe der über das Dogma disputierenden Kirchenväter vereint[137]). Dosso hat nur drei Kirchenväter: Hieronymus, Ambrosius und Augustinus zu Zeugen des Vorganges gemacht und dagegen, ähnlich wie Piero di Cosimo im Dom zu Fiesole und Francesco Francia im Dome zu Lucca, den heiligen Anselmus eingeführt, der in der Geschichte des Dogmas von der unbefleckten Empfängnis eine Rolle spielt[138]).

Der heilige Sebastian. Mailand, Brera, 433. — Sebastian: helles Inkarnat, braunhaarig, smaragdgrüner Mantel mit gelben Borden; gedämpftes, sanftes Grün im Zitronenlaub; gelblichgrüne Zitronen; Baumpartie des Hintergrundes in sanftem Gelbgrün und zartem, kühlem Grün; kreidigweiße Lichter auf den Gebäuden und blaue Sonnenschatten; stark blaue Wolken; Luft zum Horizont: gelblichrosa; Vordergrund: gelblichgrau. Graue Rampe, graue Rüstung, rotes Futter des Helmes. — Größere Ausbesserungen an der linken Hüfte, dem rechten Schenkel, der Brustwarze, dem Nabel; verschiedene vertikale Sprünge. — Holz; h. 1,82, br. 0,95. — Aus S. Annunziata in Cremona 1808 in die Galerie gekommen, galt als Giorgione. — Literatur: Berenson, Zwanziger: D.D.

Das Bild ist ein dekoratives Meisterstück. Das einfache Wandmotiv ist durch den Baumstamm mit seinen Zweigen zu einem Bogenausschnitt erweitert, durch den man in eine Landschaft blickt, auf der die Sonne brütet. Sebastian steht in prachtvollem Linienschwung mit fest aneinander geschlossenen Füßen an einen Zitronenbaum gebunden. Nicht mehr gleich-

gültig wie der Sebastian der Frührenaissance, sondern schmerzerfüllt starrt er in die Ferne. Sodoma hat in seinem Sebastian der Uffizien die höchste Steigerung des Ausdrucks gegeben (1525). Zwei leicht in den Unterschenkel gesteckte Pfeile deuten das Martyrium an; sonst ist der herrliche Jünglingskörper weder durch eine Wunde, noch durch rinnendes Blut entstellt. Zur Taufe auf Giorgione hat vielleicht die zarte Abwägung der Farbe Anlaß gegeben. Das Bild ist eine Harmonie in Grün mit feinster Verteilung der Mittel. Als höchster Farbentrumpf ist der grüne Mantel des Heiligen ausgespielt. Er scheint hinten am Baume angebracht zu sein; bei solchen Dingen darf man Dosso nicht genau das formale Motiv nachrechnen: als wirksames Dekorationsstück bauscht er sich hinter dem nackten Körper auf, er umflattert den Heiligen, deckt seine Blöße und fällt schwer mit seinen gelbgoldenen Borden zur Erde herab; er ist harmonisch mit den grünen Blättern und gelbgrünlichen Früchten zusammengestimmt. Links auf der Erde bringt Dosso in der blitzenden Rüstung einen seiner Lieblingseffekte an. Als einzige abweichende Farbe zu dem graugrünen Zusammenklang leuchtet das rote Futter des Helmes als kleine pikante Unterbrechung links im Bilde auf. Verrät sich schon Dosso durch dies kleine Farbenmotiv, so kennzeichnen ihn auch die Form



DER HEILIGE SEBASTIAN. MAILAND, BRERA

des Geästs, die Schlinggewächse und das Wurzelwerk, das sich schmarotzend um den Zitronenbaum rankt. Die Pflanzen im Vordergrund sind denen des Circebildes in der Borghese verwandt; in der Härte der Behandlung steht der Sebastian aber zeitlich der Circe bei Benson näher. So wirkungsvoll auch die Beleuchtung des blendenden Sonnenlichts wiedergegeben, so geschickt auch die Figur in den Raum gestellt ist, sowohl der Akt, wie die Bäume des Hintergrundes sind noch hart gemalt; das Bild muß auf seine Technik hin unter die frühen Bilder der Reihe gestellt werden, in denen Giorgiones Einfluß auf Dosso gewirkt hat. Als Norditaliener bekundet sich Dosso in der Stellung des Sebastian; der Heilige hat beide Arme über das Haupt geschlagen, eine Form, die im Anschluß an deutsches Wesen über die Alpen nach Oberitalien gezogen ist[139]).

Kleine Hausandachtsbilder und ähnliche Stücke.

Geburt Christi. Rom, Galleria Borghese, 220. — Weißhaariger Joseph: rotes Kolorit, gelbrotes Gewand, tief karmin Mantel; Maria: karmin Gewand, blauer Mantel mit hellblauem Futter und gelber Borde, strohgelbes Tuch mit blauen Streifen; Landschaft: stark blaugrün mit etwas Oliv, gelbbrauner Boden mit strohgelbem Gras, braune Gebäude, blaue Berge; Engel: einer in karmin, der andere in gelbrotem Gewand; Flügel: rot, blau und gelb; Heiligenscheine: gelb; Tuch des Christuskindes: weiß. — Gut erhaltene Skizze. — Holz; h. 0,49, br. 0,32. — Literatur: Berenson, Venturi, Galleria Borghese: D. D. Morelli: wahrscheinlich B. D. Zwanziger: B. D.

Es ist eine wirkungsvolle Skizze als Farben- und Lichtwirkung. Auf die Zeichnung hat Dosso keinen Wert gelegt. Von dem dunklen Hintergrund eines verfallenen Gebäudes heben sich leuchtend die heiligen Gestalten ab. Als hellster Punkt das winzige Knäblein, das auf der Erde ruht. Auf Maria, die in frommer Andacht davor kniet, fällt noch ein Teil des Lichtes. Der weißhaarige Joseph, der, auf seinen Stab gestützt, als aufmerksamer Beschauer daneben steht, ist schon in tiefen Schatten gebettet. Wildbewegt stürzen drei ganz junge, reichbekränzte Engel vom Sparrendach herunter, riesige Blätter mit den heiligen Worten des Weihnachtshymnus in den Händen „Te Deum laudamus“. Der landschaftliche Ausblick ist nur angedeutet. Die Heiligenscheine sind ungeheuer groß und gelb gestrichelt. In der reichen Abstufung von Licht und Dunkel, zeigt sich ein Fortschritt gegenüber den Bildern der ersten Gruppe.

Das neue Lichtproblem aber, das damals in den nördlichen Ländern auftaucht und dann die Runde macht[140]), hat der Maler weder hier noch in seiner späteren Behandlung desselben Gegenstandes aufgegriffen: er läßt das Licht noch nicht vom Christuskind ausgehen. Joseph in seiner gebückten Haltung ist stark verzeichnet; die Kleidung Marias, das Leinentuch, auf dem das Christuskind liegt, und die Gewandung der Engel knittern in eckigen und spitzbrüchigen Falten; die Gräser, die am Fußboden und an der Ruine angedeutet sind, wirken etwas hart. Das Sparrendach erinnert an nordische Vorbilder. Die dicken, reichbekränzten Putten, die aus den Lüften stürzen, sind in ihrem kindlichen Gebaren für Dosso besonders charakteristisch — auch ihnen eignet ein Tropfen germanischen Blutes.

GEBURT CHRISTI. Rom, Galleria Borhese

Madonna mit Heiligen und Stifterin. Budapest, Sammlung von Térey. — Tief blaugrauer, architektonischer Hintergrund; Madonna: karminrote Taille, grünlicher Mantel mit gelber Borde; im Kopfputz schwarze Bänder mit gelben Franzen, braungewellte Haare; Christuskind: rötlichblondes Haar; blonder Engel im dunkelstahlgrauen Gewand mit

gelber Borde, zinnoberrote Flügel; blonde Stifterin in grünem Gewand; Erzbischof in tiefgelbem Mantel und weißem Untergewand, auf dem grünliche Seidenstücke mit roten Umrahmungen aufgenäht sind; an der Bischofsmütze Edelsteine und Bänder: rot; Buch: dunkelgelb; Haar und Bart: grau, ins Gelbliche spielend; Vordergrund: bräunlichgelber Boden; — Vortrefflich erhalten; der gelbe Mantel des Bischofs etwas abgerieben, der untere Teil des Gewandes des Engels etwas verändert. — Holz; h. 0,43, br. 0,36. — Als Perugino aus der Sammlung des Barons Luzsénski an den jetzigen Besitzer gekommen. Von Ad. Venturi als Dosso erkannt. Mündliche Mitteilung von Téreys. In die Literatur bisher nicht eingeführt.

Es ist das einzige uns erhaltene Bild Dossos, in dem eine größere Architektur vorkommt, da wir von der Disputation im Tempel nur eine Kopie besitzen. Die Örtlichkeit ist nicht ganz klar gekennzeichnet, vielleicht ist es der Vorhof eines Klosters oder einer Kirche. Der Vordergrund ist ein ungepflasterter, erdiger Boden, auf dem die von Dosso auch sonst angewendeten kleinen Steinchen vorkommen. Die Wand der Baulichkeit ist nur durch zwei Säulen und eine kleine Leiste gegliedert; oberhalb derselben wird in einer Nische noch teilweise eine antikisierende, weibliche Figur in Stein sichtbar, darunter in einem winzigen Tondo das Relief eines bärtigen Mannes. Ganz links führt eine dunkle Türöffnung in das Innere. Ist schon die Architektur schwer verständlich, so ist es unmöglich zu ergründen, wo die lebhaft bewegte Madonna eigentlich sitzt. Sie hat den rechten Fuß sehr hoch erhoben, der Standort des herabgesenkten linken Fußes ist unklar. Ebensowenig läßt sich der Platz des von rechts herannahenden Engels oder der, auf dem die Stifterin kniet, ermitteln. Auch über den Verbleib der linken Hand der Madonna gibt der Künstler uns keine Rechenschaft. Abgesehen von diesen Mängeln ist das Bild als Farbenkomposition von höchstem Reiz. Die Figuren sind in ein rechtwinkeliges Dreieck gestellt, in dessen nach rechts abfallende Seite sie sich einordnen. Links als Zuschauer und höchster Punkt steht ein heiliger Erzbischof mit Stab und Buch. Sein Profilkopf zeigt in den feingeschnittenen Zügen den Fortschritt gegenüber dem Wiener Hieronymus. Ebenso ist bei der Madonna alles um einen Grad zarter und lieblicher geworden und erinnert leise an die viel späteren Frauengestalten der Modeneser Dreifigurenbilder. Daß wir aber kein späteres Bild vor uns haben, sondern eines jener Gruppe, die vielleicht bis 1515 entstanden ist, zeigt der deutliche Zusammenhang mit den frühen ferraresischen Gestalten. Der kleine Christus hat noch den ungeheuren Schädel und die tiefliegenden eng

MADONNA MIT ERZBISCHOF UND STIFTERIN
BUDAPEST, SAMMLUNG VON TÉREY

stehenden Äugelein. Das Profil der Stifterin mit dem Nasenstümpfchen wirkt nicht wie ein der Natur abgelauschtes Bildnis, sondern nur wie der kümmerliche Typus von Dossos Jugendstil. Der gestrichelte gelbe Nimbus ist hier noch angewendet, aber klein und maßvoll. Die höchst lebhafte Bewegung der Madonna mit dem entwickelten Renaissancemotiv des sehr hoch erhobenen Fußes bedingt schon an und für sich die Einordnung in die Zeit nach 1512. Dafür spricht auch die feine und weiche Behandlung des Stofflichen. In der Gewandung ist die liebevollste Sorgfalt aufgeboten. Dosso hat hier deutlich seiner Freude an einem zierlichen Frauengewand Ausdruck verliehen. Maria hat sich auf das köstlichste geschmückt. Ihr lichtgewellter, brauner Scheitel trägt den oberitalienischen Kopfputz der Zeit, den sogenannten „Balzo", der mit schwarzem Bandwerk durchflochten ist, an dessen Enden goldgelbe Franzen herabfallen, die mit dem Glanz des Heiligenscheins und den Goldbördchen an dem Jäckchen und dem Mantel der Maria wetteifern. Das leuchtende Karminjäckchen ist von sehr kleidsamem Schnitt mit einer Art Matrosenkragen, aus dem ein weißes gekraustes Vorhemd hervorsieht. Auch der Engel rechts, der auf die Madonna zeigt, ist ungemein prächtig mit Borden und Diadem geschmückt. Das Kind dagegen ist, wie meist Dossos Kinder, ganz nackt. Die jugendliche Stifterin, fast selbst noch ein Kind, ist verhältnismäßig einfach gekleidet. Mit dem Stoff ist auch bei ihr nicht gekargt worden: das eng gefaltete Kleid bauscht sich bei ihr wie ein Segel. Die stark flatternde Gewandung ist gleichfalls ein Grund, das Bild nicht unter die ersten uns bekannten Bilder zu setzen, wo die Stoffmotive viel pedantischer sind. In der Farbe zeigt das Bildchen eine reiche Abstufung, es ist farbig, ohne jedoch die Glut der „Ruhe auf der Flucht" zu erreichen. Mit dem Dossoschen Grün ist nicht gespart. Einen besonderen Trumpf hat Dosso in den lustigen, hellen Zinnoberflügeln des Engels ausgespielt. Sehr fein ist die Lichtverteilung; der Erzbischof ist ganz in weiche Schatten eingebettet.

Heilige Familie. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 227. — Schwarzer Hintergrund; Madonna: hell karminrotes Kleid, dunkler, ultramarinblauer Mantel mit hellkarminrotem Futter; Hemdchen des Kindes: weiß; Kutte des Franziskus: graubraun; Josephs Mantel: dunkles, ins Kadmium gehendes Gelb; Madonna und Kind im hellen Fleischton und warmen, graubraunen Schatten; Haar der Madonna: rötlichbraun, des Christus: blond; Joseph: weißhaarig mit braunrotem Fleischton. — Teilweise vergraut und blind in der Farbe, z. B. haben Gesicht des Franziskus,

HEILIGE FAMILIE. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

rechte Hand der Madonna und auch das Kind in der Farbe gelitten. Kleine Restaurationen z. B. am Gewand der Madonna, unten in der Mitte ist ein Stückchen Farbe ausgeplatzt. Die linke Hand ist dagegen nicht restauriert, wie Zwanziger annimmt. — Holz; h. 0,63, br. 0,48. — Aus der Sammlung Giustiniani, 1815 in die Berliner Galerie gekommen. — Literatur: Im Katalog von 1898 als Art des Sodoma, viel eher Dosso Dossi. Waagen, Venturi, Tesori inediti: D. D., Zwanziger: B.D.

Die vier Personen sind dicht gedrängt und ganz knapp im Raum als Kniestück angeordnet. Die ganz in Vorderansicht sitzende Madonna hält das Kindchen mit beiden Händen zwischen ihren Knien. Rechts und links in gleicher Kopfhöhe blicken der weißbärtige Joseph und der heilige Franziskus nieder. Sie stehen auf ebener Erde, während die Madonna erhöht sitzt. Maria ist reich geschmückt. Ihr rötlichblondes Haar ist von einem feinen, durchsichtigen Netz mit roten Streifen gehalten; um das Hinterhaupt liegt ein Kranz von Blättern und weißen Blüten, ein goldenes Band bildet den vorderen Abschluß des Haares. Ein ganz feiner Schleier sieht unter dem Kranz hervor, wallt über die rechte Schulter und verliert sich im Halsausschnitt. Um das Kleid zieht sich eine reich mit blauen Steinen besetzte Borde. Joseph erscheint im rotbraunen Kolorit, in der zusammengedrückten Nase und dem dicken, wirren Haupthaar als ein Nachkömmling Josephs in der Ruhe auf der Flucht. Der Typus des Kindchens mit seiner hohen Stirn, die weichliche Hand der Madonna

und die in rundlichen Bogen auf und abschwingenden Falten über dem rechten Arm zeigen eine von Dossos Gepflogenheiten abweichende Mache; sie sind aber ebensowenig mit Battistas Handschrift zu vereinigen. Dosso hat sich hier vermutlich eines Gehilfen bedient. Der Berliner Katalog von 1898 gibt eine wichtige Andeutung, indem er von „Art des Sodoma" spricht. Der heilige Joseph zeigt den Typus Sodomas in das Dosseske übersetzt, er erinnert an den Joseph in Sodomas heiliger Familie der Galleria Borghese, noch mehr an den Vater der Lucrezia in der ehemaligen Galerie Weber. Nun wissen wir, daß Sodoma 1518 eine heilige Jungfrau mit dem heiligen Franz für den Marchese Francesco von Mantua malte[141]) und daß er wahrscheinlich in dieser Zeit (1518/1519) nach Mantua und Ferrara kam, da er einen heiligen Michael für den Herzog Alfons auszuführen übernommen hatte. Damals müssen zwischen Dosso und Sodoma Beziehungen stattgefunden haben[142]). Dosso hat sicher Sodomas Madonna mit dem heiligen Franz kennen gelernt, als er 1519 die Kunstschätze Isabellas in Mantua besuchte. Auch die feine, samtige Behandlung des Madonnenkopfes, die streng klassizistische Anordnung weist eher auf das Ende dieser Epoche für die Entstehung des Bildes hin.

Johannes der Täufer. Florenz, Galleria Pitti 380. — Tief zinnober Gewand mit gelber Borde; hellgelbliches Gebüsch; Luft: blau mit rötlichgelbem Dunst; braunes Haar; bräunliche Schatten im Kopf. — Bis auf einige unwesentliche Blasen und Sprünge vortrefflich erhalten. — Holz; h. 0,731, br. 0,569. — Galt früher als Giorgione. Hinten auf der Tafel die Worte: M. Hercules, welche Giglioli zu der Mutmaßung veranlassen, daß das Bild aus dem Besitz des Herzogs Herkules' II. stamme. — Literatur: Berenson, Burlington, Morelli, Venturi, nuova Antologia terza ser. vol. 52, 1894, S. 246ff.: D. D., Zwanziger: B. D.

Auch hier weist die ehemalige Taufe auf Giorgione einigermaßen auf die Zeit und den Einfluß hin, unter dem Dosso geschaffen hat. Morelli gebührt die Ehre, das Bild dem Meister zurückgegeben zu haben. Auf stilistische Eigenschaften, die ziemlich stark sprechen, läßt er sich nicht ein. Der Kopftypus mit der kurzen Nase und dem großen Schädel, gehört in die frühe Zeit des giorgionesken Einflusses: viel später als 1515 dürfte das Werk nicht entstanden sein. Die gerunzelten Brauen, der geöffnete Mund, die starke, kurze Hand zeugen ebenso für den Meister, wie die leichte und doch körnige Technik und die flüssige Behandlung des Landschaftsgrundes. Johannes, der nur als Brustbild sichtbar wird, ist durch das Rohrkreuz und das Fell, das unter dem prachtvollen roten Mantel

JOHANNES DER TÄUFER. Florenz, Galleria Pitti

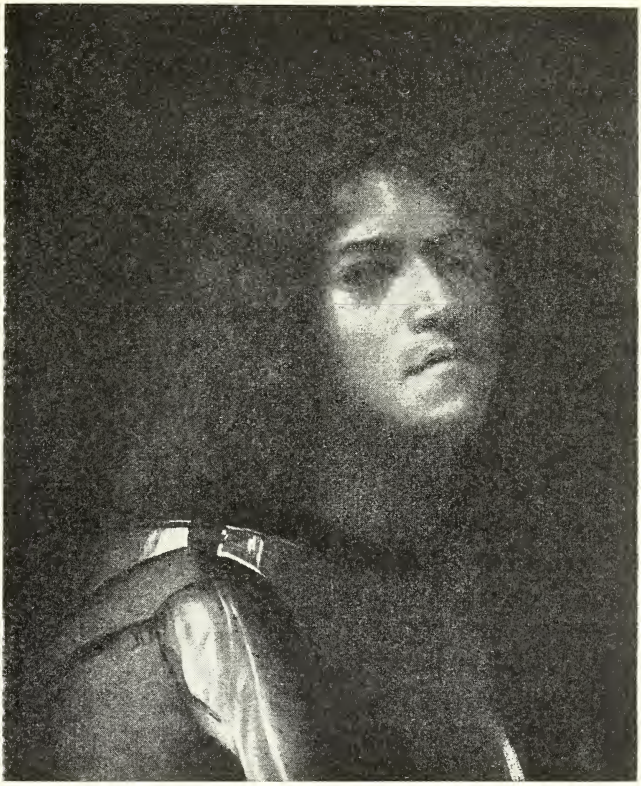
mit goldener Borde hervorquillt, als Täufer charakterisiert. Der Landschaftsgrund zeigt in einer Öffnung des Buschwerks den Jordan mit den winzigen Figürchen des Johannes und Christus beim Taufakt; die Taube des heiligen Geistes und Cherubimköpfe schauen aus den Lüften herab. Das Bild, das ganz in braunen, einheitlichen Ton getaucht ist — selbst die Landschaft enthält nur Gelb und Oliv, kein Grün — erscheint besonders in der Beleuchtung gelungen, das Licht kommt von oben und trifft die Stirn und linke Schulter des Täufers.

Die Bilder im engstem Anschluß an Giorgione.

Kopf eines Kriegers. Braunschweig, Gemäldegalerie, 454. — Schwarzer Grund, braunes Haar, blaugraue Stahlrüstung, grünes Wams, über der linken Schulter ein Stück tiefroten Stoffes, rote Schnürsenkel der Jacke; warmer Gesamtton; graugrünliche Schatten. — Verputzungen am Gesicht, besonders am Schatten der linken Backe, so daß die Leinwand durchsieht. Haare und Grund wohl übermalt. Im Katalog von 1900 noch als Giorgione, galt nach alter Überlieferung als des Meisters Selbstbildnis. Aus Salzdahlum. — Leinwand; h. 0,52, br. 0,43 m. — In neueren Verzeichnissen der Galerie als alte Kopie nach Giorgione angenommen. — Literatur: Justi, S. 182; Giorgione (?), Mendelsohn, Jahrb., Venturi, Crespi: D. D.

Nach der alten Überlieferung hätten wir in diesem edlen jugendlichen, etwas zurückgeworfenen Kopf, der von langem Haar umwallt ist, ein

Selbstbildnis Giorgiones vor uns. In der Farbenzusammenstellung kann das Bild ebenso gut Giorgione wie Dosso angehören. Das Blaugrau der Stahlrüstung ist mit dem gedämpften Grün des Wamses und dem tiefroten Mantel fein zusammengestimmt. Obgleich Hintergrund und Haare stark ausgebessert sind, läßt das Gesicht doch noch so viel von dem ursprünglichen etwas schweren, braunen Ton erkennen, daß man hier auf Dosso schließen kann. Das Stück Gewand und Panzer, das Justi für Dosso für unmöglich hält, steht doch dem gutbeglaubigten Stück des Meisters, dem Bildnis Herkules' I. in Modena, in der Stoffbehandlung nahe. Es ist Justis scharfsinniger Kombination gelungen, den Beweis zu führen, daß wir in dem Braunschweiger Bild ein Stück des Selbstbildnisses vor uns haben, in dem Giorgione sich mit dem Haupt des Goliath darstellte. Justi selbst ist nicht sicher, ob in dem Braunschweiger Bild ein Original oder eine Kopie nach Giorgione vorliegt. Daß Dosso das vollständige Original Giorgiones gekannt und benutzt hat, beweist sein Bildnis eines Narren in Modena (vergl. das folg. Bild). Vermutlich hat er auch die stark zusammengezogenen Brauen aus dem Selbstbildnis des großen Venezianers in seine Schöpfungen hinübergenommen.



KOPF EINES KRIEGERS.
BRAUNSCHWEIG, GEMÄLDEGALERIE

Viel schwerer läßt sich die Urheberschaft des gleichen Kopfes in der Galerie von Budapest, 161 feststellen. Die Nase ist hier nicht ganz so gewölbt wie bei dem Braunschweiger Bild. Der Anzug, ein offnes weißes Hemd und ein dunkles Wams, passen nicht auf das Selbstbildnis

BILDNIS EINES NARREN. MODENA, R. GALLERIA

als Goliath. Hat Giorgione sich zweimal gemalt? War dies die Skizze für das größere Bild? Hat Dosso beide kopiert? Jedenfalls steht das Budapester Bild in seiner etwas einfacheren Linienführung und seinen schlankeren Gesichtsformen Giorgione selbst näher.

BILDNIS EINES NARREN. Modena, R. Galleria, 474. — Zinnoberroter Mantel, schwarze Kappe, dunkelkarmin Gewand, weißes Vorhemd, blaue Luft mit gelbweißlichen Streifen, grünlicher Lorbeer; Mittelgrund: grünlich, gelbgrüne Lichter auf dem Lorbeerstamm; Lamm: grau; sehr braune Schatten. — Die feinen Lichter in der Landschaft sind wohl zum Teil abgesprungen; kleine geschickte Ausbesserungen; an der Backe ist ein Stück Farbe abgeplatzt, so daß die rohe Leinwand durchscheint, viele kleine Sprünge. — Leinwand; h. 0,57, br. 0,50. — Das Bild stammt aus dem Kastell von Ferrara, denn es wird in den alten Inventaren als „buffone" erwähnt[143]). Wiederholung davon im Besitz von Antonio della Rovere in Venedig. — Literatur: Berenson, Burlington, Mendelsohn, Jahrb. Venturi, Galleria Estense, S. 33 und 34: D. D. Pollak, „Dosso Dossi und die Kopie eines verlorenen Giorgione". Antiquitätenzeitung, Stuttgart 1909, Nr. 9 hält das Bild in Venedig für echt und das in Modena für eine Kopie (vgl. u. S. 195).

Es ist das Brustbild eines Mannes mit lachend aufgesperrtem Munde, in dem die Zähne sichtbar werden. Die Augen sind scharf beobachtend aufgerissen, in seinen Armen hält er ein Lamm; vorn am Bilde ist ein Zettel mit den Worten „Sic Gie? ius" gemalt. Der vierte Buchstabe ist

nicht deutlich, er kann r oder n bedeuten. Die Kleidung des Mannes ist höchst phantastisch, auf dem Haupte trägt er eine schwarze Kappe mit einer Schaumünze, die Haare sind lang und wallend. Das weiße Vorhemdchen, das den Hals bis zum Brustbein freiläßt und in der Mitte mit einem Bändchen geschlossen ist, erinnert an weibliche Tracht. Man glaubte in dem Bilde früher den berühmten Hofnarren Borsos von Este, Gonella, zu sehen, der aber zu Dossos Zeit längst verstorben war. Venturi hat die Erklärung eines Narren beibehalten und die rätselhafte Inschrift „Sic Gierius" oder „Gienius" als den Namen des Narren erklärt. Einen Narren haben wir allerdings vor uns, aber nur einen, den die Liebe toll gemacht hat. Es ist Ruggiero, der Held Ariosts, der sagenhafte Stammvater des Hauses Este, der in den Liebesbanden der schönen Fee Alcine an Körper und Geist verweichlicht. Ähnlich wie Herkules bei Omphale — Homer war wohl hier Ariosts Vorbild — läßt ihn der Dichter in weiblichem Schmuck der Müßigkeit und Wollust fröhnen. Gierius ist die Abkürzung und Latinisierung von Ruggiero — Gierio — Gierius. Der entnervte Ritter gibt sich nicht mehr kriegerischen Übungen hin, darum hält er das Symbol des Friedens, das Lamm, im Arm. Vorbildlich für die Komposition war das verlorene Selbstbildnis Giorgiones als David mit dem Haupte des Goliath, das sich uns im Stich des Wenzel Hollar erhalten hat (Parthey Nr. 1408). Der merkwürdige Ausdruck, das starke Lachen und die damit schwer zu vereinenden aufgerissenen Augen erklären sich daraus, daß Dosso vermutlich sich selbst als Modell benutzt hat.

Nymphe von einem Satyr verfolgt. Florenz, Galleria Pitti, 147. — Nymphe: zinnoberroter Mantel mit bräunlichem Pelz verbrämt; braune Haare, grünes Netz mit roten und gelben Streifen; an der Hand zwei Ringe mit grünem und rotem Stein; Satyr: roter Fleischton, weißlichblonde Haare, graugelbliches Fell; schwarzer Grund. — Unzählige kleine Sprünge durchziehen das Bild. Der Körper der Nymphe ist ohne große Übermalungen, besonders Arm und Hand sind frei davon. Nur an der Brust ist eine kleine Stelle übermalt, an der Stirn sind verschiedentliche Übermalungen, ebenso am Fell des Satyrs links nächst der Schulter; der Kopf des Satyrs ist von einem neuen Firnis bedeckt, der den ursprünglichen Zustand nicht klar erkennen läßt; er scheint übermalt; dagegen sieht man an dem unteren, unrestaurierten Teil des Satyrkörpers noch deutlich, daß die rote Farbe die ursprüngliche war. Der Grund ist stark ausgebessert. — Leinwand; h. 0,578, br. 0,832. — Aus der Erbschaft des Kardinals Leopold von Medici und in seinem Inventar von 1675 als Werk

Schiavones erwähnt; im Inventar als Giorgione, Arch. di stat. d. Firenze; Guardaroba Nr. 876, 1691; ebenso von Inghirami in seiner Beschreibung des Pitti 1832 als Giorgione und in der illustrierten Ausgabe des Pitti von Bardi 1837. — Eine alte Kopie von dem Bilde im Palazzo Corsini in Florenz. — Literatur: Berenson: D. D., Burckhardt, Beiträge S. 414 und S. 425: Giorgione, Crowe und Cavalcaselle, History of Painting in North Italy 1891 II, S. 261: Romanino oder Savoldo, dieselben, Geschichte der italienischen Malerei; Ausg. von Jordan, Leipzig 1876 B. VI, S. 205: Schule Giorgiones oder Tizians, Morelli, München, S. 285: Giorgione. Zuerst von Venturi, Rep. f. Kunstwiss. B. VIII, 1885, S. 12 energisch für Dosso in Anspruch genommen; dagegen Gronau Repert. XXXI, S. 433: Giorgione. Justi: I, S. 265: Giorgione oder Dosso. Zwanziger: Giorgione oder Schüler des Giorgione.

Hier ist von keiner wilden Verfolgung der Nymphe durch einen Satyr die Rede, wie sie die Antike kennt. Nichts von wehenden Gewändern und flatternden Haaren. Das Halbfigurenbild bedingt von selbst größere Ruhe und einen geschlosseneren Moment. Der ganz jugendliche Satyr, dem nur ein gelbliches Fell um den nackten Oberkörper hängt, scheint der Nymphe das Gewand von hinten herunterzuziehen. Erstaunt über die Holdseligkeit des nackten Frauenkörpers bricht er in ein begehrliches Geschrei aus, wobei er die Stirn kraus zusammenzieht und in dem weitgeöffneten Mund seine tierischen, hauerartigen Zähne zeigt. Auch sonst ist er durch seine langen Ohren gehörig als Satyr gekennzeichnet. Die Nymphe, deren mit Pelz besetzter roter Mantel nur die rechte Schulter verhüllt, zeigt sich nicht sehr erschreckt, sondern wendet ihm nur kokett das Köpfchen zu, dessen dunkel gewelltes Haar in einem grün und rot durchflochtenem Netz steckt. Die fette Hand, die zwei Ringe mit roten und grünen Steinen als leise Farbenbelebung schmücken, faßt ein zierliches Goldkettlein am Halse. Das Bild ist koloristisch auf den Gegensatz des dunklen, rötlichen Satyrkörpers mit dem hellen Fleisch der Nymphe wirkungsvoll auf schlichtem, dunklem Grunde aufgebaut; es zeichnet sich durch ganz einfache Farbenskala aus, in der das Stückchen des roten Mantels der Nymphe, ähnlich wie bei dem Braunschweiger Bild, den Hauptfarbenakzent abgibt. Sonst nur als kleine belebende Drucker in dem warmen, bräunlichen Gesamtton die roten und grünen Streifen im Haarnetz und die beiden Steinchen der Ringe. — Das Bild hat die verschiedensten Namen geführt: Schiavone, Giorgione, und selbst heute herrscht noch unter den Forschern Uneinigkeit. Justi läßt die

NYMPHE VON EINEM SATYR VERFOLGT. Florenz, Galleria Pitti.

Urheberschaft mindestens unentschieden, während Gronau auf Giorgione beharrt. Besonders leidenschaftlich für Giorgione ist Morelli eingetreten; er führt merkwürdigerweise als besondere Merkmale für den Meister von Castelfranco eine Reihe Zeichen an, die gerade für Dosso sprechen: die niedrige Stirn, die nahestehenden Augen. Selbst die Hand findet sich sehr ähnlich in der Madonna mit dem heiligen Georg und Michael der Pinakothek in Modena. Erst Venturi hat das Werk mit Bestimmtheit Dosso gegeben; er hielt es für dasselbe Bild, das sich in der Kunstsammlung Rudolfs II. befand, das einen Satyr und ein Weib darstellte, das sich ein Tuch über die Schulter warf. Wenn sich Venturis Vermutung über den Ursprung des Bildes auch nicht bestätigt hat, sein Stilgefühl hat ihn nicht betrogen. Es lassen sich noch weitere Merkmale für Dosso beibringen, wenn man sich die Mühe nimmt, das Bild ohne das schützende Glas zu betrachten. Zunächst ist der tiefe, rotbraune Fleischton des Satyrs als ursprünglich unter den Rissen und Retuschen deutlich erkennbar. Auch sieht man unter der starken Untermalung des Hintergrundes an dem Kopf der Nymphe noch Spuren eines Blätterkranzes, eines Schmuckes, den Dosso häufig seinen weiblichen Figuren gibt, der aber bei Giorgiones

Frauengestalten nicht vorkommt. Auch der eigentümliche Blick der Nymphe, die etwas divergierenden Augen erinnern an Dosso. Spezifisch dossesk ist vor allem der elementare Ausdruck des Satyrs, der aufgerissene Mund, der die Zähne zeigt.

Zauberin und Seherin.

Circe. London. Sammlung Benson. — Auf Braunoliv gestimmt; Farbenakzent: tiefgrünes Gewand der Zauberin; Kranz von weißen und gelben Blüten im Haar; warmes Kolorit mit kühlen, grauen Schatten; grünblaue Luft, die sich gelblichweiß zum Horizont herabsenkt, blaue Ferne; herbstlich gelbe Bäume bis ins Dunkeloliv; weißer Hund, weißer Storch, brauner Hirsch; Vordergrund gelbliches Grau; starke grüne Töne fehlen in der Landschaft. — Holz; h. $38^3/_4$ engl. Zoll, br. $52^3/_4$ engl. Zoll. — Literatur: Benson, Berenson, Burlington, Harck, Mendelsohn, Zwanziger: D. D.

Der Stoff ist Ariosts Roland entlehnt: es ist die schöne Alcine inmitten ihrer in Tiere verwandelten Liebhaber. Früher glaubte man sowohl hier, wie in der Zauberin der Galerie Borghese Homers Circe zu finden. Schlosser erkannte zuerst den Zusammenhang des römischen Bildes mit Ariost[144]) und wies nach, daß wir in dem phantastisch gekleideten Weib die gute Fee Melissa vor uns haben. Das englische Bild verrät das deutliche Gegenstück: die nackte, verführerische böse Zauberin Alcine. Auf Homers Dichtung weist nichts hin; es fehlt das wichtigste Attribut der Bezauberung: der Stab. Von den bei Homer genannten Tieren kommt nur der Löwe vor. Es fehlen sowohl die Wölfe, vor allem aber die Schweine, welche bekanntlich in der Dichtung eine ausschlaggebende Rolle spielen. Dosso mit seinem Sinn für Humor hätte sich diese sicher nicht entgehen lassen. Bei dem Motiv aus Ariost konnte der Maler freier in der Auswahl der Tiere schalten, denn der Dichter spricht hier nur ganz allgemein von Tieren, Bäumen, Quellen, in die die Liebhaber Alcines verwandelt werden. In der Schilderung dieser Tierwelt hat sich denn auch Dosso als feiner Beobachter bewährt. Der Sinn für das Tierleben scheint ein Erbe des Oberitalieners; man denke ein Jahrhundert zurück an Pisanellos charaktervolle Schöpfungen. — Freund und Feind in der Tierwelt haben sich gesellig um das üppige, nackte Weib geschart. Aus dem Dickicht hinter ihr streckt majestätisch ein Hirsch sein Haupt hervor, unbekümmert um die Hunde in seiner Nähe. Es sind zwar keine eigentlichen bedrohlichen Jagdhunde, sondern nur ein schlankes Windspiel und ein ganz junger weißer Hund, der mit täppischem Gebaren am Boden ruht. Rechts ist

ein zartes Reh ganz nah an die gefährliche Schöne getreten. In den Kronen der dichten Laubbäume hockt eine Eule; ein Falke streckt sein aufmerksames Köpfchen vor. Vorn sucht ein Löffelreiher in einem Teich nach einem fetten Leckerbissen, während ein Löwe sich im Mittelgrund lagernd sonnt. Als Zeichen ihrer Zauberkünste hält Alcine ähnlich wie die Sibylle bei Phillips und die kapitolinische Madonna eine große Inschrifttafel; zu ihren Füßen ruht ein Buch mit allerlei mystischen geometrischen Figuren, den „imagini", die ausdrücklich Ariost bei Alcines Zauberkünsten erwähnt. Das Bild zeigt nicht nur Giorgiones Einfluß, sondern deutlicher den Tizians. Die gestreckte weibliche Aktfigur weist auf eine Bekanntschaft mit Tizians irdischer und himmlischer Liebe hin. Eine ähnliche Figur kommt in Giorgiones gesamten Werken nicht vor; seine weiblichen Akte sind eigentümlich zusammengekauert. Auch die Behandlung des Laubwerks erinnert an Tizians Bild. Dosso hat den etwas groben Akt der Frau in einer Bewegung gegeben, die ein ausgebildetes Gefühl für Kontrapost voraussetzt; der Maler zeigt sich hier als Künstler, der völlig im Banne der klassischen Kunst steht. Die Figur allein in ihrer starken Wendung des Kopfes nach rechts, das Hinübergreifen der Arme nach links, der hoch heraufgestellte linke Fuß liefern den Beweis, daß der Künstler die Stufe des Wiener Hieronymus überschritten hat. In der Komposition hat sich Dosso nicht an Tizian angelehnt, sondern seine eigenen Motive weiter entwickelt. Wir finden ähnlich wie bei dem Hieronymus eine dunkle Mittelgrundkulisse bis in die Hälfte des Bildes geschoben, durch welche man in die Ferne auf ein paar Häuser inmitten herbstlicher, dünner Bäume blickt. In der Farbe ist das Bild ganz durch Olivbraun gedämpft; nur die roten und weißen Blüten im Kranz der Zauberin sprechen und das lang über die Knie herabfallende Grün des Gewandes. Wir besitzen kein sicheres Datum für Tizians himmlische und irdische Liebe, als ungefähres nimmt man die Jahre 1512 bis 1515 an. Für Dosso kommt noch ein anderes Ereignis in Betracht, mit dem vermutlich dieses Bild zusammenfällt: es ist stilistisch das früheste Werk in dem er eine Gestalt des Ariost verherrlicht hat. Die Härte des Akts und der Tiere, die wie ausgeschnitten wirken, die befangene Art der Faltengebung mit dem bekannten Zipfelmotiv, alles das spricht für die Zeit bald nach 1512. Um 1512 war Dosso in Mantua, zu einer Zeit, wo Ariost der kunstsinnigen Isabella von Mantua das Manuskript des Roland übersandte. Bald nacher malte Dosso seine Zauberin Alcine als künstlerischen Niederschlag der Dichtung und als Nachklang der Tizianschen Schöpfung.

Sibylle, London. Sammlung Phillips. — Sibylle: ultramarinblaue Taille mit einem Stich ins Grüne, tiefbläulich karminfarbener Mantel; dunkelkadmiumgelbes Gewandstück über der Bank. Haar: dunkelblond; Putto: weißes Gewandstück, dunkelblondes Haar; Bücher: gelblich grau mit roten Verschlüssen. Luft: ursprünglich blau mit weißen Streifen, Bäume: oliv, Boden: graubraun. — Erhaltung: im ganzen gut, etwas nachgedunkelt, besonders die Landschaft; aus dem Mantel sind die Feinheiten teilweise verschwunden. Einige kleine Risse; an ganz wenigen Stellen ist die Farbe abgesprungen und unwesentlich aufgebessert. — Leinwand; h. ca. 0,762; br. ca. 0,605. — In der Literatur bisher nicht erwähnt. Entdecker Phillips. — Vom Besitzer aus der Auktion Robinson und Fisher als „venezianische Schule" erworben.

Es ist ein kleines, interessantes Stück auf dem Entwickelungsgange des Meisters. Wie Johannes erst in der Einsamkeit der Natur die göttliche Offenbarung empfängt, so kommt auch der weisen Frau erst in der Stille eines verschwiegenen Waldplätzchens die himmlische Eingebung. Sie hat sich in einem lauschigen Waldwinkel auf eine Steinbank niedergelassen, aber nicht in Ruhe, sondern in höchster Ekstase. Ihr Körper ist lebhaft bewegt, der Kopf in scharfer Kehrung der Schreibtafel zugewendet, welche sie in Gemeinschaft mit einem herzuschwebenden Engel hält. Der rechte Fuß ist erhoben und auf ein paar schwere Folianten gesetzt, ein Motiv, dem Dosso bis in seine Spätzeit treu geblieben ist (große Vision der vier Kirchenväter). Der nackte rechte Arm ist lebhaft in die Höhe gereckt; die Hand hält den Stift noch in die Luft: es ist der Augenblick der Begeisterung geschildert, in dem die heilige Frau die prophetischen Worte niederschreiben will. Einige Worte stehen bereits auf der Tafel: sie sind schwer verständlich und lauten etwa so

Sum quez de
Tusco cōn. p. (concepit?)
Fulmine nato
Que. muros
Ma (?) tris (?) qs
dedie tibi
m. ntua (?) no (?)
mori . . .

Die lebhafte Bewegung der Frau findet ihr Begleitmotiv in dem Flattern ihres Mantels und des Gewandstücks des kleinen, flügellosen Engels. Der Dossosche Typus ist unverkennbar in der Sibylle mit dem breiten Kopf auf dem starken entblößten Hals; die Haartracht, der auf

SIBYLLE
London, Sammlung Phillips

der Mitte des Scheitels angeflochtene Zopf, erinnert an die der kapitolinischen Madonna; der flügellose Engel hat das Mäulchen stark geöffnet und ein blondes Haarschöpfchen in die Stirn hängen, sein weißes Tuch geht in einen ganz spitzen Zipfel aus. Auch die Art, in der sich der rote Mantel in einem phantastischen Knoten um den Oberkörper der Sibylle schlingt, ist ganz im Geschmack unseres Meisters. In der Technik ist das Bildchen bereits fein und zurückhaltend, ohne die Härten der Werke, die bis 1512 entstanden sind; die Zeichnung ist nicht immer einwandfrei, zumal der nackte Fuß des Putto ist etwas verkrüppelt. Wir haben hier wohl ein Vorstadium der kapitolinischen Madonna vor uns. Das Bild enthält wieder eine kleine Beziehung zu Correggio, den flügellosen, schwebenden Engel, eine Seltenheit in der italienischen Kunst[145]). Correggio hat in seiner Madonna mit dem heiligen Franz ein solch flügelloses Paar gebracht. Wer von den beiden Meistern war der gebende, wer der empfangende? Correggios Werk wird 1514 bis 1516 datiert, und die kleine Sibylle wird zwischen 1513 und 1515 entstanden sein.

Circe, Rom, Galleria Borghese, 217. — Kleid der Circe: nicht sehr dunkles Kobalt mit gelber Borde, karminrote Taille, Mantel: karminrot, gelb und schwarz gemustert, grünes Futter; strohgelbes Kopftuch mit etwas Rot; Hund und Rüstung: gelbliches Grau mit weißen Lichtern; Luft: hellbläulich. Die Landschaft auf Oliv und Gelb abgestimmt; Grün fehlt ganz; Vordergrund: bräunliches Grau; auf den Häusern im Hintergrund gelbweißliche und bläulichweiße Lichter; drei Ritter im Hintergrund in weißem, gelbem und zinnober Gewand. — Lange Quersprünge durch die Mitte. Restaurationen an dem Zauberzeichen, wo die alten überschmiert und neue dafür eingesetzt wurden, auch am Hals und der Stirn der Circe Ausbesserungen. — Die Angabe Venturis im Katalog der Galleria Borghese, daß das Bild ein Zimmer Alfons' I. im Kastell zu Ferrara schmückte, ist nur Vermutung. — Leinwand; h. 1,76, br. 1,74. — Literatur: Benson, Berenson, Burlington, Morelli, Rom S. 277, Phillips Schlosser, Thode, Jahrb. d. Pr. Kunsts. 1888, S. 157, Venturi, Gall. Borghese, Zwanziger: D. D.

Die römische Circe ist das populärste Werk Dossos, das Werk, in dem seine Eigenart und Erfindungskraft am deutlichsten auch zu Unvorbereiteten spricht. In der Farbe ist es ganz unter dem dämpfenden Einfluß venezianischer Kunst geschaffen; es ist gleichsam in sanftes Braun und Oliv gehüllt. Der Meister steht in der Vollkraft seiner Entwickelung. Alles ist hier gehalten und ruhig. Schon Morelli hat in dem

herrlich phantastisch gekleideten Weib eine Gestalt des Ariost vermutet, und Schlosser hat feinfühlig bewiesen, daß wir hier die gute Fee Melissa vor uns haben in dem Augenblicke, wo sie die Zaubereien der bösen schönen Alcine zerstört (Ariost. Cant. VIII, 14, 15):

„Hob Zaubersiegel ab, verbrannte Bilder,
Zerstörte Knoten, Kreis und Rautenschilder"

und den verwandelten Liebhabern die menschliche Gestalt zurückgibt. Gleich der Sibylle sitzt sie auf einem schattigen Plätzchen, das aber lieblicher erscheint durch blühende Rosen und rankenden Efeu. Sonnenstrahlen treffen noch die Spitzen der Gräser und Bäume. Auch sie stützt den erhobenen rechten Fuß auf ein Zauberbuch, Kreise mit Zauberzeichen sind auf die Erde geschrieben; ihre Rechte faßt eine Zaubertafel mit geometrischen Figuren, während ihre Linke eine brennende Fackel über ein flackerndes Kohlenbecken hält, um die Zauberbilder zu verbrennen, „imagini abrucciar", wie es bei Ariost heißt. Im Hintergrund rechts sitzen drei bereits entzauberte Ritter mit einem Mädchen in traulichem Gespräch auf dem Rasen. In den weißen, gelben und roten Flecken der kleinen Figürchen sind noch einmal leise die Ferne belebende Farben ausgespielt; der Vordergrund ist ganz durch Melissa mit ihrer gesättigten Gewandung in blauen, roten und gelben Tönen beherrscht. Im Gegensatz zu dem lauschigen Waldplätzchen im Vordergrunde öffnet sich hinten ein sonniges Tal, in dem eine Ortschaft mit vielen Türmen liegt; den Abschluß bildet ein Felsen, der bis zum Gipfel mit Gebäuden besetzt ist. Melissa selbst ist noch von den in Tiere, Bäume usw. verzauberten Liebhabern umgeben. Dosso zeigt sich hier wieder als meisterhafter Tiermaler: der Alpenhund, der mit glühenden Augen verzehrend in die Ferne starrt, die weich gefiederte, in sich betrübt zusammengeduckte Taube, das kleine Entlein am Boden sind sowohl in ihrer Individualisierung wie in der stofflichen Behandlung von Fell, Gefieder und der Wiedergabe des glänzenden Auges köstliche Proben seiner Kunst. Seine Freude am Stilleben hat Dosso an der schillernden Metallrüstung im Vordergrunde gesättigt — der einstige Eigentümer sitzt vielleicht als trauerndes Täubchen darauf. Aus den kleinen Homunculi, die als die letzten menschlichen Reste oder Symbole der in Pflanzen verwandelten Ritter wie Rindenauswüchse aus den Bäumen hervorsehen, kichert leise des Meisters schelmischer Humor. — Morellis Datierung um 1516 wird ungefähr das Richtige geben; nach der fortgeschrittenen weicheren Technik wird man zwischen das römische Bild und seine Vorstufe bei Benson

HEILIGE FAMILIE

ROM, GALERIE DES KAPITOLS

eine Spanne von drei bis vier Jahren schieben können. Venturis Behauptung im Katalog der Galleria Borghese, daß das Bild aus den Gemächern Alfons' I. im Kastell zu Ferrara stamme, entbehrt ebenso des Beweises wie seine Vermutung, daß „Apollo und Daphne" (s. u.) zu den Bildern gehört hätte, die unter Scipio Borghese aus Ferrara nach Rom gekommen seien. Wie aus dem von Venturi selbst veröffentlichten Briefwechsel Masdonis an Herzog Cesare hervorgeht, waren die an Enzio Bentivoglio für Rom bestimmten Bilder sämtlich kleinere Stücke „I quadri, che io consegnai al sig^r. Entio furono dieci, e erano que' che stavano ne' sfondati dei Camerini, dove habitava il duca Alfonso, e non son' molto grandi."

Heilige Familie. Rom, Galerie des Kapitols, 80. — Madonna: hellkarminrotes Kleid mit gelber Borde, tiefdunkler, ultramarinblauer Mantel mit rosigweißlichem Futter, das helle blaugraue Schatten hat; Joseph: violettgraues Obergewand mit gelber Borde, orangefarbener Mantel; auf den kaltgrauen Stufen ein grüner Teppich; blaues Meer; graublaue Luft, gegen den Horizont hin weißlich; olivgrüne Bäume, die Wiese um einen Hauch grüner; Joseph: weißhaarig, braunes Kolorit; Madonna und Christus braunhaarig; Heiligenschein der Madonna: strohgelb, nach dem Hintergrund zu ins Rosige auslaufend. — Stark verputzt, ein paar ausgebesserte Risse links durch die Stufen und den Teppich gehend und im orangefarbenen Mantel des Joseph. Hieß früher Giorgione. — Leinwand h. 2,36, br. 1,67. — Literatur: Berenson, Burlington, Morelli, Rom S. 280: „nicht zu den erfreulichsten Werken des Meisters", Venturi, Arch. stor. dell'Arte II, S. 443; Zwanziger: D. D.

Ohne die Nebenfiguren des Joseph und des Kindes könnte das gewaltige Weib mit dem Buch für eine Sibylle gelten, die in ihrem Studium aufgestört wurde. Wickhoff[146]) spricht wohl mit Recht von dem michelangelesken Charakter des Bildes. Die lesbische Sybille scheint das Werk angeregt zu haben. Es ist eine spätere, veränderte und reifere Wiederholung des Motivs der Circe bei Benson, befruchtet vom Geist des großen Florentiners. Auch das Thema ist michelangelesk: Joseph, der der Madonna das Kind überreicht (Madonna des Angelo Doni). Freilich kommt das Motiv auch im Kreise des Tizian vor (Bild der Münchner Pinakothek Nr. 1109; Bordone, Brera). Das Stufenmotiv ist hier benutzt, um bei der kühnen Drehung für die Madonna Stützpunkte zu gewinnen. Auf einer Stufe ruht der herabgesetzte, auf der zweiten der hochgezogene Fuß, die dritte Stufe gibt die Sitzgelegenheit, und auf der obersten Stufe hält die Madonna das schwere Buch. Dossos beliebte Stellung des hoch-

und des herabgezogenen Fußes wiederholt sich noch einmal beim Joseph. Sehr malerisch empfunden ist der Gegensatz der reichen, schleppenden Gewandung bei der Madonna und dem Joseph zur Nacktheit des Knäbleins, das liebkosend mit ausgestreckten Händen der Mutter zustrebt. Ganz venezianisch berührt der kleine Landschaftsausschnitt, in dem man die stürmische See und ein paar Segel am Horizont und tief bewölkten Gewitterhimmel sieht. Die malerische Behandlung verrät die verhältnismäßig späte Entstehung innerhalb dieser Periode. Man muß von der starken Verputzung absehen. Als solch ein Fortschritt in der Beobachtung ist das rosa angehauchte Hinterteil und die Händchen des Christuskindes zu betrachten, das ganz raffinierte Farbenspiel des hellglänzenden Seidenfutters in rosaweißen Lichtern und kaltgrauen Schatten. Vor allem ist die luftige Auflösung des Heiligenscheins in einen Dunstkreis keine Erscheinung am Anfang des zweiten Dezennium in der Kunst. Das Ausstrahlen eines lichten gelben Innenkerns in einen äußeren rosigen Schein geht in seiner atmosphärischen Weichheit weit über Correggios Nimbus des betenden Christus am Ölberg hinaus (Duke of Wellington), wohl eines der ersten gelungenen Beispiele des Nimbus als leuchtende Luftschicht auf italienischem Boden[147]). Dossos Nimbus streift hart an die Lichtprobleme eines Grünewald. Für ein Datum etwa 1518, 1519 spricht schließlich das ungewöhnlich große Format, das erst jetzt für das Bild einer heiligen Familie aufkommt — ich denke an Raffaels Familie Franz I. mit dem Datum 1518.

Halbfigur einer Sibylle. Petersburg, Eremitage, 403. — Dunkler Hintergrund; Sibylle: strohgelbes Gewand, blauer Mantel, dunkelgrüne Bandschleifen in den Haaren mit Gelb durchwirkt; sehr rote Lippen. — Kleine Restaurationen. Ehemals Caspar Becerra, einem Spanier, zugeschrieben. — Leinwand; h. 0,69, br. 0,64. — Früher in London; vom kaiserlichen Minister Wolkonski angekauft. — Literatur: Lionello Venturi, Arte 1912, Giugno, S. 215, Abb. daselbst.

Lionello Venturis Kennerblick hat das Bild unter den Werken der spanischen Schule in der Eremitage als Dosso entdeckt, und überzeugend im Typus Zusammenhänge mit der kapitolinischen Madonna, weniger schlagend mit den Rhombenbildern in Modena nachgewiesen. Die Festsetzung des Werkes in die letzte Periode Dossos mittelst dieser Analogien und auf Grund seiner breiten und pastosen Technik „grossa e compatta del colore" geht kaum an. Für Dossos grobkörnige Art ist es noch ziemlich zahm gemalt. Wir haben allen Grund bei der sprechenden Ähnlichkeit mit

LANDSCHAFT. Ehemals New-York, Sammlung Ehrich

der kapitolinischen Madonna und dem Stoffkreis, für den Dosso damals sich besonders interessierte, die Entstehung als Bild etwa zwischen 1516 und 1520 anzunehmen. Die Sibylle trägt ein einfaches gelbes Gewand, das den Hals freiläßt. Ihr einziger Schmuck sind grüne golddurchwirkte Schleifen in dem dunklen Haar und reiche Perl-Ohrgehänge. Sie richtet ihre großen, seelenvollen Augen mit scharfer Drehung des Kopfes nach links und hält in der Linken eine Tafel, auf der die Worte stehen

Lux non da
tur ab so
B (?) hier folgt ein unverständliches Zeichen.

Das Bild scheint zu einem Zyklus gehört zu haben; mindestens läßt sich ein ehemals vorhandenes Gegenstück nachweisen. Im Inventar des Roberto Canonico von 1632[148]) wird eine Sibylle des Dosso folgendermaßen beschrieben:

„Sibylla dal mezu in su del Dosso, ha un libro in mano con queste lettere, a Summa Coelo egressio eius."

Ein Landschaftsbild dieser Periode.

Landschaft mit Figuren. Ehemals Ehrich, New York. — Die Kenntnis des Bildes und die Möglichkeit, es hier abzubilden, danke ich der liebenswürdigen Bereitwilligkeit Berensons, der das Bild zuerst als Dosso erkannt hat. Es ist auch für mich ein fraglos echtes Stück Dossos, in der sehr scharfen Photographie deutlich kenntlich an der Technik der Bäume, des Grases, an den unzweifelhaften Typen des dicken Mannes und der Kinder, die an die Engel der kleinen Dresdener Empfängnis gemahnen. — Ein Liebespaar hat sich ein schattiges Plätzchen unter Bäumen zu einer zärtlichen Umarmung ausgesucht; hinter ihm grasen langohrige Bergamasker Schafe. Zwei neugierige Kinder sind im Begriff über einen Abhang zu klettern und sich das interessante Schauspiel in der Nähe zu besehen. Rechts im Mittelgrunde ergehen sich ein paar wandelnde Männer. Ganz im Hintergrunde rechts werden Häusergruppen und ein Wasserspiegel sichtbar. Soweit ich aus der Abbildung urteilen kann, steht das Bild der Circe in der Galleria Borghese sehr nahe. An diese sollen auch nach Berenson die strohgelben Lichter und die bräunlichen Schatten erinnern.

Darstellungen aus der Antike.

Apollo und Daphne. Rom, Galleria Borghese, 1. — Apollos Mantel blaugrün mit rotem Futter; schwere, graue Luft, nach unten etwas rosig; scharf dunkle Ferne, weiße Streiflichter auf den Häusern; Bäume teils dunkles Oliv, teils herbstliches Gelb, z. B. die kleinen Bäumchen unter dem Ellbogen des Apollo; Daphnes Gewand: schmutziges Weiß. — Sehr nachgedunkelt und vielfach restauriert. Gesicht und Fuß des Apollo fast schwarz. Eine Schmutzkruste von gelbbraunem Firnis läuft in Streifen über Brust und Leib senkrecht hinunter. An verschiedenen Stellen des Bodens Stücke eingeflickt. — Leinwand; h. 1,91, br. 1,16. — Literatur: Zuerst von Morelli dem Meister gegeben, Rom, S. 277, 278, Berenson, Burlington: D. D. Über Venturis Angabe im Katalog der Galleria Borghese, daß das Bild vermutlich aus dem Kastell von Ferrara stamme, vgl. o. S. 69. Zwanziger bringt es mit „Muse und Dichter“ der National Gallery in Beziehung.

Die Geschichte wird schon im Quattrocento gemalt (Pollajuolo, National Gallery). Auch von Giorgione wird erzählt, daß er die Sage behandelt habe „et il medesimo Deo (Apollo) seguendo la bella figlia di Peneo, che radicate le piante nel terreno, cangiava le braccia in rami et in frondi

d'alloro"[149]). Er hat sich enger an die Dichterworte gehalten. Ovid schildert, wie Apollo Daphne verfolgt und die Nymphe durch Verwandlung in einen Lorbeerbaum vor ihm gerettet wird. Dosso ist mit dem Stoff frei umgesprungen. Es kam ihm darauf an, den entflammten göttlichen Musikanten wiederzugeben. Fast die ganze Bildfläche ist von der derben, fleischigen Gestalt des Apollo ausgefüllt, der auf einem Erdhügel zu sitzen scheint. Die Sitzangelegenheit ist wie so oft bei dem Maler nicht ganz klar. Der rechte, mächtige Arm erhebt den Bogen, in den der Bildrand bereits einschneidet, die Linke preßt die Geige gegen die Brust. Das Motiv, den Gott die Geige und nicht die Lyra spielen zu lassen, geht wohl auf Raffaels Apoll im Parnaß zurück. Die Augen blicken sehnend in die Ferne; der sinnliche geöffnete Mund scheint die Worte zu der Melodie zu singen. Die Haare hängen dem Gott wirr um die Schläfe und sind entgegen der Chronologie der Ereignisse schon von dem heiligen Lorbeer umkränzt, obgleich sich die Verwandlung der Nymphe erst eben im Hintergrund vollzieht. Von der sogenannten kontinuierlichen Darstellung der älteren Kunst, die zwei nacheinanderfolgende Ereignisse auf einer Tafel gibt, ist im strengen Sinn auch nicht die Rede. Dosso hat nicht, wie es sich nach dem älteren Schema gehörte, die Verfolgung durch Apoll und die Verwandlungsszene dargestellt, sondern eine Art Kompromiß geschlossen, indem er die Vorgeschichte nur durch das kleine Figürchen der Daphne andeutet. Links im Hintergrund erscheint als Staffage ganz winzig die

APOLLO UND DAPHNE.
Rom, Galleria Borghese

Nymphe zur Flucht gewendet. An den vorgestreckten Händen und an den Füßen beginnt die Verwandlung. Die Landschaft, längst nicht so gepfropft wie bei der Circe, ist von wirkungsvoller Stimmung. Schwere Gewitterwolken bedecken die Luft; ein letzter, scheidender Sonnenblick glänzt auf der Ferne, in der Daphne dahineilt, er schimmert noch auf der Gebäudegruppe des Hintergrundes, den Häusern, den Türmen, der Loggia; er streift noch die feinen, windbewegten Bäume und Sträucher. Die Farbe hält sich innerhalb einer ganz einfachen Skala; sehr pikant leuchtet am nackten Körper des Gottes das rote Gewandfutter des grünen Mantels ein wenig heraus. Die Knappheit, mit der die Figur in den Raum gestellt ist, und die dramatische Kraft gehören einem Künstler an, der sich seit der Vollendung der Borghesischen Circe weiter entwickelt hat. Gesicht, Arm und Hand sind verhältnismäßig am weichsten behandelt. Immerhin zeigt der Akt noch nicht die Weichheit des Modeneser Dombildes, so daß sich für das Bild 1517 bis 1520 als annäherndes Entstehungsdatum ergibt.

Jupiter und die Tugend. Wien, Sammlung Lanckoroński. — Zeus: zinnoberrotes Gewand mit weißlichen Lichtern, schwarzes Haar, angegrauter Bart; Gewand der Tugend: gelblicher Steinocker mit einer Schärpe in englischem Rot; gelblichgrüner Blätterkranz von vielen kleinen Blättern im Haar mit weißen und roten Blümchen; dunkelbraune Haare, weißliches Inkarnat, die Schultern schwer graublau; Merkur: grünlicher Mantel mit gelblichen Lichtern; Gewand darunter: gesättigter Zinnober; Helm und Flügel: stahlblaugrau, letztere an den Füßen ins Weißliche gehend; Haar: dunkelblond; Luft: graublau, rechts ins Weißliche sich aufhellend; rechts ein Regenbogen, nicht sehr strahlend, nur der Orangeton spricht; Bäume olivgelblich ohne Grün; Häusergruppe links: weißgrau. — Das Bild ist stark nachgedunkelt, die schweren graublauen Schatten sind nicht ursprünglich. Restaurationen konnte ich nicht wahrnehmen. Sein jetziger Standort ist trotz der Besichtigung mittelst einer Leiter für dergleichen Betrachtungen ungünstig. 1888 durch Versteigerung der Sammlung Penther (Zeitschrift für bildende Kunst XXIII, S. 159) erworben. — Leinwand; h. 1,15, br. 1,50. — Literatur: Berenson, Burlington, Schlosser Zwanziger: D. D., Patzak: D. D. u. B. D.,

Die Geschichte des Bildes läßt sich bis in das XVIII. Jahrhundert nach Venedig zurückverfolgen. Don Martinioni hat es in der Sammlung Widmann in dem Palast bei S. Canciano gesehen und in der dritten von ihm 1663 herausgegebenen Auflage von Fr. Sansovinos „Venezia descritta“

JUPITER UND DIE TUGEND. Wien, Sammlung Lanckoroński

beschrieben (S. 376). Auch in der damaligen venezianischen Privatsammlung Bonfadini erwähnt Boschini in seiner 1660 erschienenen „Carta del navigar pitoresco" ein Bild desselben Gegenstandes von Luca da Reggio. Die Vermutung liegt nahe, daß es sich hier um eine Kopie nach dem Dossoschen Original handelt.

Den Stoff für das Bild hat die Dichtung eines anonymen Humanisten geliefert, dessen Handschriften und Drucke seit dem 15. Jahrhundert unter dem ehrwürdigen Namen des griechischen Dichters Lucian umherliefen. Unter den vielen Vermutungen nach dem eigentlichen Verfasser ist einmal sogar L. B. Alberti genannt worden. Die Grundlage für Dossos merkwürdige Darstellung bietet in dieser Dichtung ein Dialog zwischen Merkur und der Tugend. Die Tugend will sich beim Jupiter über Fortuna beklagen, aber sie wartet vergeblich auf eine Audienz. Von den verschiedenen Göttern, die sie um Fürsprache anfleht, hat keiner Zeit, sich für sie zu verwenden; sie haben alle Wichtigeres zu tun. Einer muß dafür sorgen, daß die Kürbisse zur rechten Zeit blühen, ein anderer, daß die Schmetterlinge schöne Flügel erhalten „ut papilionibus alae perpulcre pictae adsint".

Dosso hat als dankbarstes Moment für den Maler diese Redewendung buchstäblich für sein Bild verwendet. Der Göttervater sitzt behaglich mit übergeschlagenen Beinen auf seinem Wohnsitz als Maler vor einer Staffelei und ist bemüht auf der darauf befindlichen Tafel Schmetterlinge zu malen. Das Symbol seiner Macht, den Donnerkeil, hat er bei dieser künstlerischen Beschäftigung nicht nötig, er ruht friedlich zu seinen Füßen. Hinter ihm wird am blauen Himmel ein Regenbogen sichtbar. Merkur sitzt neben ihm fast nackt, nur von einem grünen Mantel umwallt. Er wendet sich zu der von rechts herannahenden Tugend, mit dem Finger ihr Schweigen gebietend, damit sie den Göttervater nicht störe. Die ganz jugendliche Gestalt der Tugend ist mit der anmutvollen Gebärde einer Flehenden auf einen Felsvorsprung auf das Knie gesunken; die Linke liegt beteuernd vor der Brust — die Rechte weist nach unten in das Erdental, wo Fortuna ihre Gaben so ungerecht verteilt. Die Figur der Tugend ist vom Künstler mit besonderer Liebe ausgestattet, Blätter und Blüten bekränzen nicht nur ihr Haupt, sondern hängen in Girlanden um Hals und Arme. Eine Landschaft, nur locker mit herbstlichen Bäumen besetzt, zwischen denen rechts ein paar Türme sichtbar werden, zeigt in der weisen Ökonomie der Mittel, daß wir ein fortgeschritteneres Bild des Malers vor uns haben. Darauf deutet auch die Behandlung des Nackten, das in der Weichheit dem heiligen Sebastian im Dom zu Modena nahe kommt. Auch die Gebärdensprache ist bereits sehr verfeinert, nicht bloß in der lieblichen Gestalt der Tugend, sondern auch in der eleganten Haltung des ganz in seine Arbeit versunkenen Jupiter. Ganz so spät wie das Dombild aber wird man das Bild nicht ansetzen dürfen, da der Gesichtstypus der Tugend noch eine letzte Erinnerung an die kurznasigen Geschöpfe dieser mittleren Zeit gibt. (Madonna der kleinen Vision der vier Kirchenväter in Dresden, Stifterin und Engel in der heiligen Familie in Budapest.)

DAS DRITTE JAHRZEHNT

Altarbilder

Das Altarblatt im Dom zu Modena. — Madonna: braune Haare, karminrotes Kleid, blauer Mantel, strohgelbes Tuch; Laurentius: ockergelbes Gewand mit dunkelkadmium Schatten; Christuskind: braune Haare, weißes Tuch; Hieronymus: weißhaarig, tief zinnoberfarbener Mantel, bräunlichroter Fleischton; Sebastian: gelb und grün gestreifter

ALTARBILD. Modena, Dom

Schurz; Johannes der Täufer: graubräunliches Fell, herabgeglittener tiefgelber Mantel, dunkle Haare, bräunlicher, roter Fleischton; Aureole über der Madonna: rosig und gelb ausstrahlend; Wolken: weiß, gegen den Horizont rosig; Engelsköpfe: meist blond; Vordergrund: lehmgelb; ein Teil der Bäume oliv, im Mittelgrund mit ganz strohgelben Lichtern. — Das Gewand des Hieronymus hat sehr gelitten; unten an der Tafel etwa drei Zentimeter unter dem Fuß des heiligen Sebastian und links ein paar Sprünge. — Holz; h. ca. 3,67, br. ca. 1,90. — Literatur: Berenson, Burlington; Burckhardt, Mendelsohn, Zwanziger: D. D.

Das Aufstellungsdatum des Altarbildes, das sich noch heut an Ort und Stelle im Dom zu Modena befindet, ist uns durch den glaubwürdigen Chronisten der Stadt, durch Lancellotto, überliefert. In seiner Cronica heißt es unter dem 18. Juni 1522: „1522 Mercoledì adì 18 zugno. E adì ditto è stato posto al altare dela comune in domo una tavola d'altare con S. Sebastian S. Zohano et S. Zirolamo depinta per man de M^ro. Dosso da Ferrara[150])." Auch in der Modeneser Chronik des Andrea Tedeschi wird mit der Abweichung im Datum um einen Tag am 17. Juni 1522 die Aufstellung eines Altargemäldes am Altar des heiligen Sebastian erwähnt[151]). Auch Vasari berichtet von einem Altarbild der Brüder Dossi im Dom von Modena, worunter freilich auch die große Vision der vier Kirchenväter in Dresden und das Geburtsbild der Modeneser Pinakothek gemeint sein kann.

Das Thema ist die in den Wolken schwebende Madonna mit irdischen, hier nicht mehr ruhig anbetenden, sondern verzückten Heiligen. Sebastian als Hauptheiliger, dem der Altar geweiht war, steht in der Mitte, Johannes der Täufer und der heilige Hieronymus hocken in etwas unklarer Stellung zu beiden Seiten. Hinter den Heiligen taucht wieder das merkwürdige Mauermotiv auf, hier ganz niedrig, scheinbar als Sitz für die beiden seitlichen Heiligen verwendet. Sebastian und Johannes schauen in höchster Ekstase mit schwärmerischem Blick und geöffnetem Mund, in dem die Zähne sichtbar sind, zur himmlischen Erscheinung auf. Drei Hände strecken sich mit gespreizten Fingern in die Luft, während die vierte Hand beim Johannes beteuernd vor der Brust ruht; das ist hier Dossos etwas derbe Formensprache für starke Erregung. Hieronymus, der als abgeklärter Alter selbst bei so wunderbaren himmlischen Vorgängen seine Ruhe bewahrt, sieht beschaulich mit verschränkten Armen nach der Himmelserscheinung. Herab schwebt aus Wolken, die sich dicht und dichter bis zum Horizont senken, eine zarte, feine Madonna, die vorsichtig das Knäb-

chen faßt, in engster Begleitung des heiligen Laurentius mit seinem Rost und des heiligen Pellegrinus mit Pilgerstab und Muschel[152]).

Das Bild hat etwas Rauschendes in den Wolkenzügen, in dem lebendigen Ausdruck, in der Flucht der Gewandung. Der Raum ist geschickt und knapp ausgefüllt, ohne daß die Figuren sich stoßen. Auch der Landschaftsgrund ist einfach behandelt und gibt nicht mehr eine Häufung von Motiven: einige sparsame Bäume rechts, die Andeutung eines Baches, und in der Ferne ein verschwimmender Berg. Auch in der weichen Behandlung, besonders des Fleisches, wird ein großer Fortschritt sichtbar. Ist die untere irdische Gruppe von derberem Stoff in den Formen wie im Ausdruck, so zeigt die himmlische Gesellschaft feinere Züge. Sorglich hat die Madonna ein Stückchen Hemd zwischen ihre Hand und den Körper des Christusknaben geschoben. Wenn das Kind und der heilige Pellegrinus noch an die älteren Typen Dossos anklingen, so bringt der Künstler im heiligen Laurentius und besonders in der Madonna bereits ein feineres Ideal. In der Farbe ist das Bild prachtvoll. Das dunkle, bräunliche Fleisch des Johannes und Hieronymus ist im malerischen Gegensatz zu dem blendenden, hellen Leib des Sebastian gesetzt. Karmin, Ultramarinblau und orangefarbenes Kadmium neben hellem, strohfarbenem Neapelgelb sind in der oberen Gruppe dicht nebeneinander gestellt. Unten der große Dreiklang von Rot, Grün und Orange. Die Luft hat die Stimmung eines sonnigen, frühen Abendhimmels neben gelbem und weißem auch rosiges Gewölk. Mit großer Entschiedenheit ist das Weiß in den Lüften betont, der Berg, der weich und dunstig in der Ferne verschwimmt, ist von feinem atmosphärischem Reiz. Ungewöhnlich für die damalige Zeit ist der kleine Maßstab der auf Wolken ruhenden Madonna, den die Luftperspektive für eine Figur bedingt, die aus großer Entfernung herabschwebt. Dosso geht bereits weit über das hinaus, was Tizian in seiner Madonna von Ancona (1520) und dem Sechsheiligen-Bilde des Vatikans (1523) bringt. Und da man aus stilistischen Gründen Dossos Bild aus Codigoro, das das gleiche Motiv bereits scharf ausgebildet hat, eher etwas früher als das Modeneser Dombild ansetzen wird, so hat der Ferrarese vielleicht den Anspruch, hier als Neuerer in der Kunstgeschichte zu gelten.

Das Altarbild aus dem Dom von Codigoro. Florenz, Palazzo Pitti April 1913 (noch nicht aufgestellt) — Madonna: karminrotes Kleid, ultramarinblauer Mantel; Johannes der Evangelist: grüner Mantel mit gelber Borde, gelbrotes Untergewand; Johannes der Täufer: braunes Fell, roter Mantel mit gelben Streifen; Nimben: gelb, beim Christus-

ALTARBILD AUS DEM DOM VON CODIGORO
FLORENZ, GALLERIA PITTI

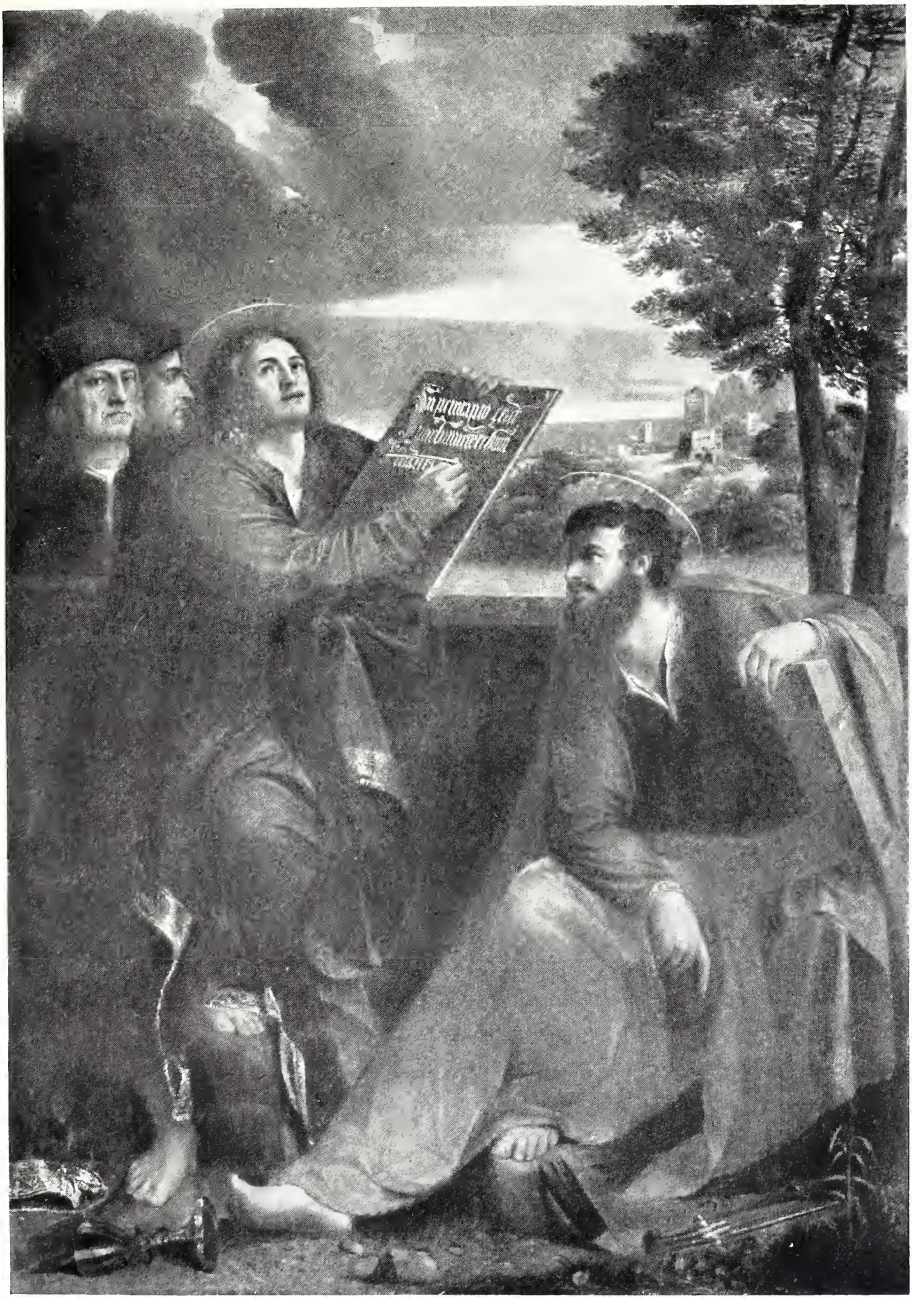
kind: hellgelb mit rotem Kreuz; rote Aureole, rosige Abendwolken; Bäume: oliv mit weißgelben Lichtern. — Das Bild ist sehr schlecht erhalten und etwas nachgedunkelt, große Stücke sind herausgeplatzt, z. B. an der Hand des Täufers und am Boden; der Ärmel des Evangelisten und die linke Seite des Täufers sind ganz von Wurmstichen zerfressen. Oben ist noch das Halbrund des ursprünglichen Rahmenabschlusses zu sehen. — Holz; h. 1,53, br. 1,14. — Stammt aus dem Dom von Codigoro, befand sich 1910 und 1911 im dortigen Municipio. — Literatur: Berenson, Mendelsohn, Zwanziger: D. D.

Das feste Datum des Altarwerkes im Dom zu Modena 1522 gibt einen guten Anhalt, diese Tafel in das Werk des Meisters einzureihen. Beide Bilder stehen in engem formalem Zusammenhang, nur scheint das Blatt aus Codigoro etwas schüchterner und früher gemalt zu sein. Auch hier das im Modeneser Bild reifer und reicher ausgestaltete Thema der Madonna in Wolken mit anbetenden irdischen Heiligen. In der gleichen perspektivischen Verkleinerung wie in dem größeren Modeneser Altarblatt schwebt auch hier die Madonna hoch über dem irdischen Vorgang; sie hält ihr Kindchen, keine Nebenfigur begleitet sie. Das alte Kompositionsmittel, eine trennende Mauer zwischen Vordergrundfiguren und Hintergrund zu setzen, ist wiederum benutzt. Die Madonna hat wie in dem Modeneser Dombild einen feinen und schmalen Gesichtstypus; statt des Kopftuches oder Schleiers stecken ihre Haare diesmal in einem Netz, das in der Mitte eine Schleife trägt. Das Motiv des flatternden Mantels ist sehr ähnlich dem des heiligen Laurentius im Modeneser Dombild. Hier wie dort gucken blonde Engelsköpfe aus rosigen Wolken. Wieder kommt eine Erinnerung an die altferraresische Art der Nimben vor; sie sind in der bekannten Strichelmanier in gelber Farbe ausgeführt, aber nicht so pedantisch eng wie Fäden aneinandergereiht, wie im Frühstil, sondern nur locker andeutend getupft. Das feiste Kindchen trägt in der Stirn das beliebte braunhaarige Schöpfchen. Der Landschaftsdurchblick geht auf ein Flußtal, wo man in der Ferne mit weißen, rosigen und gelben Lichtern ein Kastell schimmern sieht. Vor der Mauer links schließt eine dunkle Baumsilhouette, in der eine Palme kenntlich ist, das Bild und bildet den wirkungsvollen dunklen Hintergrund, von dem sich der Körper Johannes des Täufers licht abhebt. Der Charakter der beiden rechts und links im Bilde stehenden Heiligen ist zu einem schlagenden Gegensatz gesteigert. Johannes der Evangelist, der den Kelch mit der Schlange hält, erinnert an den Sebastian des Modeneser Bildes,

nur ist alles etwas in das Gefälligere, beinahe Weiblichere übersetzt: die Formen sind weicher, rundlicher, die Haare reich gelockt. Die Gestalt ist gedrungen, der Kopf stark verkürzt, der Mund weit geöffnet, so daß man die Zähne sehen kann. Das Auge mit feuchtem, schimmerndem Blick ist schwärmerisch nach oben gerichtet. Johannes der Täufer ist als der schlanke, abgehärmte Wüstenprediger wiedergegeben, den asketischen, dunklen Blick in die Ferne gewendet. Während der Evangelist locker mit leicht erhobenem Fuß steht, tritt Johannes der Täufer energisch auf, das linke Bein fest in die Höhe auf ein Buch gestemmt, die Linke zeigt mit Bestimmtheit auf das aufgeschlagene Blatt; der Mund ist nicht leicht wie bei seinem Gegenüber geöffnet, sondern weit aufgerissen: man glaubt ihn sprechen zu hören; langes, strähniges Haar umrahmt das schmale Gesicht mit der gebogenen Nase. Das Bild hat leider so gelitten, daß man den einstigen Farbeneindruck und die Pracht der landschaftlichen Färbung nur ahnen kann.

Johannes der Evangelist und San Bartholomäus. Rom, Sammlung Chigi. — Bartholomäus: dunkelgelber Mantel mit einem Stich ins rötliche Orange (Kadmium und Terrasiena in den Schatten), tief grünlich blaues Gewand; schwarzes Haar und Bart; Johannes: grünes Gewand, hellkirschroter Mantel mit gelben Borden; dunkelblonde Haare; Wand: dunkelgraubraun; die beiden grauhaarigen Stifter im schwarzen Gewand und Kappe; schwarzgraue Wolken, durch die rötlichweißes Licht bricht; die horizontalen Wolken graublau und gelblichwarm; Gebäude mit kaltweißen Lichtern; knallblaues Meer und kaltblaue Ferne; Bäume: olivbraun mit bläulichgrünen Tönen; Wiese im Mittelgrund: bläulichhelles Grün; kalter gelber Vordergrundsboden; Heiligenscheine: hellgelb; die Stifter im Kolorit: kalt grau, die Heiligen: warm. — Erhaltung bis auf kleine Sprünge und Blasen gut. — Leinwand; h. 2,20, br. 1,60. — Stammt aus dem Dom von Ferrara. — Literatur: Berenson, Burckhardt, Burlington, Morelli, Rom, S. 191, Venturi, Tesori d'arte inediti di Roma, Roma 1896 no. IX., Zwanziger: D. D.; Patzak: D. D. u. B. D.

Das Bild war ehemals ein Hauptschmuck des Domes zu Ferrara und wird schon von Vasari mit großem Lob bedacht, der es gewissermaßen als ganz eigenhändiges Werk Dossos hervorhebt: „Fece (Dosso) in Ferrara nella chiesa catedrale, una tavola con figure a olio tenuta assai bella". Als man unter Clemens VIII. die dortigen Kirchen ausplünderte, wurde es nach dem beliebten Verfahren nach Rom gebracht und an seiner Urstätte durch eine Kopie ersetzt, die Scarsellino (?) davon anfertigte und die



JOHANNES DER EVANGELIST UND SAN BARTOLOMÄUS
ROM, SAMMLUNG CHIGÉ

noch heute in einem Nebenraum des Domes zu sehen ist[153]). Als Stifter der Tafel werden Pontechino della Sale und ein anderes Mitglied dieser edlen ferraresischen Familie erwähnt, deren Bildnisse sich darauf befinden sollen. Baruffaldi gibt eine getreue Beschreibung des Gemäldes, ursprünglich soll das Vollendungsdatum „a Christi nativitate MDXXVII Kal. mensis martii" darauf gestanden haben[154]). Man kann hier Baruffaldis Angaben bezüglich der Datierung um so mehr trauen, als ein stilistischer Zusammenhang mit zwei anderen datierbaren Bildern Dossos besteht, mit dem Porträt Herkules' I. von 1524 und mit der großen Vision der vier Kirchenväter von 1532 in Dresden. Die stilistische Ähnlichkeit zwischen den Stifterbildnissen und dem des verstorbenen Herzogs ist so groß, daß Zwanziger sogar in dem vordersten Stifter diesen selbst erkennen wollte. Das feine Grau, in dem die beiden Köpfe der della Sale gemalt sind, entspricht der zarten Farbe in dem Bildnis Herkules' I., selbst die etwas starre Art des Profilkopfes erinnert an das Porträt vom Jahre 1524. Die Verbindung nach vorwärts mit der Dresdener Vision deutet der heiligen Bartolomäus und die Landschaft an; jener scheint ein Zwillingsbruder des heiligen Augustinus.

Die Landschaft, die sich in beiden Bildern weit und einfach aufbaut, ist nur sparsam mit Bäumen und Gebäuden besetzt und eröffnet einen weiten Ausblick auf das Meer. Ob die Bezeichnung des Datums auf dem Bilde oder auf dem alten Rahmen stand, ist nicht nachweisbar. Jedenfalls befinden sich noch heute Reste von ehemaligen Buchstaben auf dem Bilde. Unter Bartholomäus liest man S. B., wohl San Bartholomäus, rechts davon sind noch Spuren anderer verlöschter Buchstaben sichtbar. Die Kopie gibt hier keinen Aufschluß über den ursprünglichen Zustand, denn in ihr ist der Vordergrund nur summarisch, ohne jede Einzelheit behandelt. Für die Datierung auf dem Rahmen des Bildes spricht Dossos Gepflogenheit auf dem noch erhaltenen Rahmen des Altarbildes im Dom zu Faenza. Der ursprüngliche Rahmen des Bildes der Sammlung Chigi ist aber verschwunden.

Die italienische Malerei hatte sich längst gern mit dem Thema der schreibenden Evangelisten beschäftigt. Es war vor allem ein beliebter Stoff in den Deckenbildern der Gewölbkappen. Als ähnlicher Gegenstand kommt die Einzelfigur des Johannes auf Patmos auf. Dosso hatte in seiner unmittelbaren Nähe dafür ein farbenprächtiges Vorbild: Cosimo Turas strahlendes Glasfenster im Dom von Ferrara. Lag hier die eine Quelle der Anregung, so ging wohl von Deutschland die Verstärkung aus; hier war Johannes auf Patmos ein beliebter Vorwurf für Holzschneider

und Maler, teils weil er der aufstrebenden Landschaftsmalerei reichlich Gelegenheit bot, sich um eine Einzelfigur zu entfalten, teils aus der religiösen Strömung heraus, die die Welt damals durchflutete. Schon vor Dürer haben Schongauer und vor allem der Kolmarer Stecher B. M. in Einzelstichen Eindringliches geleistet. In Dürers Gefolgschaft wird der Stoff dann im Sinn der neuen Zeit behandelt, nicht beschaulich wie das ältere Geschlecht, sondern pathetisch: reicher Stich des H. K. im Wiener Kupferstichkabinett, Bild des Burckmair in der alten Pinakothek zu München. Dosso bringt eine ganz ungewöhnliche Auffassung, er schildert nicht den Johannes der Apokalypse, sondern den Johannes der das Evangelium schreibt in größerer landschaftlicher Umgebung. Dosso hat Johannes klar als Evangelisten gekennzeichnet. Auf der Tafel stehen die Anfangsworte des Evangeliums: „in principio erat verbum." Er hat den Heiligen auch nicht in die Einsamkeit versetzt, sondern ihm in dem schwarzbärtigen Bartholomäus einen Gesellen gegeben und durch die Anwesenheit der Stifter, die bescheiden im Hintergrund sichtbar werden, zwei weitere Zeugen eingeführt. Links hinter der Wand, die als bekanntes Dossomotiv Vorder- und Hintergrund scheidet, werden die Köpfe der beiden della Sale sichtbar, von denen der zweite im Profil von dem Vorgang ganz abgewendet und uninteressiert in die lichte, sonnige Ferne schaut. Die Landschaft ist hier von großem Stimmungsreiz, der mit wenigen Mitteln erreicht ist. Links ein paar ganz einfach geballte schwere, schwarzgraue Wolken, durch die rötlich weißes Licht bricht; nach der Mitte zu hellt sich der Himmel bis zu blauen, horizontalen Streifen auf, durch die gelbliches Licht auf die sonnenbeschienene Ebene fällt. Meer und Ferne erglänzen im scharfen, kühlen Blau. Rechts wird der Hintergrund durch zwei vom Bildrand durchschnittene Bäume zurückgedrängt. Der blonde Johannes ist sehr jugendlich mit leichtem Flaum dargestellt: er erscheint wenig älter als der verwandte Johannes des Bildes aus Codigoro; durch seine weiche Jugend bildet er einen wirksamen Gegensatz zu dem männlich gereiften Bartholomäus, der fest zu ihm aufblickt. Auf den Evangelisten deutet auch sein Symbol, der umgestürzte Kelch, der zu seinen Füßen liegt; Bartholomäus weist mit der Rechten auf das Zeichen seines Martyriums, das aus der Scheide gezogene Schwert, während die Rechte sich auf einen großen Folianten stützt. Dosso hat hier in dem Bilde alle seine Lieblingsmotive vereint; neben der trennenden Mauer, die an der Erde liegenden Attribute, die am Halse offne Gewandung, den geöffneten Mund und zweimal den emporgestellten Fuß. In der Farbe ist das Bild von einer satten Leuchtkraft. Es ist ein vierfacher tiefer Akkord von Karmin,

MADONNA MIT DEN HEILIGEN GEORG UND MICHAEL
MODENA, R. GALLERIA

gedämpftem Smaragdgrün (Johannes), Orangegelb und Ultramarinblau, in das prickelnd die gelben Lichter der Goldborden spielen.

Madonna mit den Heiligen Georg und Michael. Modena. R. Galleria, 437. — Madonna: kirschrotes Kleid, tiefblauer Mantel mit kadmiumgelbem Futter, strohgelbes Kopftuch mit roten und blauen Streifen, weißlicher Nimbus; blondhaariges Christuskind; dunkelblonder Michael, kadmiumgelbes Untergewand, bläulichviolettes Obergewand mit weißlichen Lichtern, tiefzinnoberrote Schärpe; Federn in Rot, Gelb, Blaugrau und zuletzt bräunliche Rebhuhnfedern. Georg: stahlgraue Rüstung, grüne Fahne mit gelber Borde, Nimbus in feinen gelben Strichen; weißhaariger Teufel in rotbraunem Fleischton; Luft oben rechts: blau mit schweren, dunklen, grauen Wolken, rosa Abendwolken, grün und gelbe Aureole; scharf blaue Berge, hellgrüner Mittelgrund, gelblichbräunlicher, lehmfarbener Vordergrund; kühle Schatten in das Graugrüne spielend. — An der linken Backe, an der Nase und Stirn der Madonna Reparaturen: das Gesicht aber durchaus nicht ganz übermalt. Der hintere Teil der Landschaft teilweise abgeplatzt. Oben noch Spuren des halbrunden Abschlusses. — Holz; h. ca. 2,75, br. ca. 1,75. — Das Bild stammt aus S. Agostino und wird schon in einem alten Inventar der Galerie wahrscheinlich von 1584 erwähnt; vermutlich ist es 1649 aus der Kirche in die Galerie des Herzogs gekommen; die Restaurationen sollen von Guercino stammen[155]). — Literatur: Berenson, Burlington, Venturi, Galleria Estense, S. 225ff., Zwanziger: D. D.

Wieder eine Madonna, die auf Wolken schwebt und zwar in der nordischen Auffassung der Immaculata, die Mondsichel zu ihren Füßen. Sie schwebt nicht aus so weiter Ferne hinab wie die Madonna im Dom zu Modena und aus dem Dom zu Codigoro, sondern taucht dicht über den Heiligen aus einer regenbogenfarbigen Aureole auf. Der Wind hat sich in ihren blauen Mantel mit dem kadmiumgelben Futter gesetzt — er bauscht sich wie ein Segel auf und flattert bis zum Bildrand empor. Das blondgelockte Kind, das auf ihrem rechten Knie reitet, hält als Spielball die Weltkugel in den Händen. In den Putten, die teils in tiefen Schatten eingebettet, teils von Licht umflutet, die Madonna umgeben, kann Dosso sich getrost mit Tizian messen. Es sind blonde, besonders feine, fast aristokratische Geschöpfe in ihrer kindlichen Zärtlichkeit: ein Knäblein patscht liebevoll dem anderen Kleinen an das Kinn. Die Trennung im Bilde durch eine Wand ist hier verschwunden; die beiden heiligen Kämpfer stehen in der freien Landschaft, die in ihrem weichen, atmosphärischen

Reiz und ihrer leuchtenden Kraft zu den besten Stücken des Meisters gehört. Der Landschaftsgrund ist nur durch ganz wenige Gebäude, ein paar Bäume, ein paar Felsen belebt; aber das wenige ist mit den Wolken und dem Mittelgrund so fein zusammengestimmt, daß man in endlose Ferne zu blicken glaubt. Ein weißer blendender Sonnenglanz erfüllt den vorderen Teil der Fernsicht, wo in winzigem Maßstab S. Georg mit dem Drachen kämpft. Die beiden ritterlichen Gestalten vorn, der himmlische und der irdische Kämpe, sind in schlagenden Gegensatz gebracht. Der heilige Georg ist ganz Erdenschwere in seiner einfachen, rührenden Kraft; er ist von Kopf bis Fuß gewappnet, links führt er den gefangenen Drachen an einer Schnur; rechts packt er die riesige grüne Fahne, die als Farbe das Bild beherrscht, sich links hinter der Figur ausbreitet und die linke Bildecke bis zum Rande füllt. Die Gestalt des heiligen Georg ist Dosso besonders gelungen. Er stellt die geballte derbe Kraft des irdischen Ritters dar. Fest und gedrungen steht er mit beiden Füßen auf der Erde, selbst dem Aufblicken fehlt jeder Ausdruck von Schwärmerei. Der heilige Michael dagegen verkündet in seiner feinen Anmut den himmlischen Kämpfer. Statt des etwas stumpfsinnigen Gesichtes des Georg mit der plumpen, aufgestülpten Nase ist der Kopf Michaels von fast weiblicher Anmut mit leicht zusammengezogenen Brauen und fein geöffnetem Mund, von Bewegung durchzuckt. Unterstützt wird der Ausdruck des lebhaften Temperaments durch die erhobenen Flügel und die flatternden Gewänder. Siegreich ist auch er wie sein heiliges Gegenüber; aber während Georg den überwundenen Drachen still am Bändchen führt, ist Michael in dem Augenblick geschildert, wo er dem überwundenen fauchenden, rotbraunen Teufel die Lanze in die Brust stößt und auf den Überwundenen stolz den rechten Fuß setzt. Das Halten des Speeres mit der Rechten, das Fassen der Wage mit der Linken — alles geschieht mit leichter Eleganz. Wer so zierlich die Waffen führt, legt auch Wert auf eine reiche Gewandung. Der heilige Georg trägt nur einen schlichten Stahlpanzer, über dem Dosso wiederum alle Liebe für die Malerei des Metallschimmers ausgegossen hat. Michaels Kleidung, die Arme und Füße freiläßt, zeugt von reicher Pracht. Die flatternden Locken schmückt ein Blütenkranz. Der Brustharnisch trägt in der Mitte ein getriebenes Engelsköpfchen. Mit besonderer Liebe für das Stoffliche der weichen Federn ist der Flügelschmuck behandelt; er spielt in den feinsten Farbennuancen: zu dem hellen, leuchtenden Fleisch der Heiligen bilden der tiefrotbraune Teufel und der bräunliche Drache koloristische Gegensätze. Sehr geschickt ist der Aufbau: rechts die festere, geschlossene, links die geöffnete Komposition mit bewegter Silhouette.

Genre und Dekoration.

Die fünf Dreifigurenbilder. Modena R. Galleria 190, 197, 198, 367, 368. — 190. Junger Mann, schwarzhaarig in orangefarbenem Gewand; blonde Frau in blauem Gewand; weißhaariger Alter. 198. Rechte Frau: blondhaarig in rotem Gewand mit goldgelber Borde und strohgelbem Kopftuch: die beiden andern dunkelhaarig; die mittlere im blauen Gewand mit grünem Kranze und weißen Blüten. 367. Weißbärtiger Alter, dunkelhaariger Jüngling: zinnober Gewand; braunhaarige Frau in weißem Gewand. 368. Hellblonde Frau mit rotem Kleid; Jünglinge: dunkelhaarig, der linke in grünem Wams. 197. Bacchus: dunkelhaarig in zinnoberrotem Rock und weißem Vorhemd; rechter Jüngling dunkelhaarig in grünem Kleid; Frau: blaues Gewandstück. Sämtliche Bilder auf dunklem Grunde. Auf allen sind die Spuren einer ehemaligen ovalen Einrahmung zu sehen. In den alten Inventaren der Galerie, dem ohne Datum (vor 1720) und denen von 1743 und 1797, als rhombenförmig erwähnt[156]). Im Jahre 1824 von Boccolari restauriert[157]). Die starken Restaurationen sind sogar durch ein gutes Glas auf ihrem jetzigen ungünstigen Platz wahrzunehmen, so an der Hand der Frau von Nr. 367. Auch sind die Platten etwas gesprungen, z. B. 190. — Holz; jedes Bild h. 1,02, br. 0,85. — Literatur: Berenson (Dosso in part), Venturi, Galleria Estense, S. 21ff.: B. D. und D. D. Zwanziger: D. D.

Diese fünf Bilder sind wohl die Reste eines größeren Frieses, welcher ehemals vermutlich einen Saal des Kastells in Ferrara schmückte. Dosso steigert das alte Motiv des Quattrocentos, Figuren hinter einer Brüstung anzuordnen, das besonders in Oberitalien ausgenutzt wird, zu höchster dekorativer Wirkung. Hinter der Brüstung, die etwa als eine Fensterumrahmung gedacht ist, werden je drei Personen als Halbfiguren sichtbar. Der Maler konnte kein besseres Mittel für die Tiefenillusion des Raumes wählen, als die fortlaufende Wiederholung des nämlichen Kompositionsmotivs längs der Wand. Das Zimmer war aller Wahrscheinlichkeit nach festlichen Zwecken gewidmet, denn die erhaltenen Bilder sprechen von Musik, Liebe und Wein. Die Form der Halbfigurenbilder war nicht nur für die biblische Erzählung, sondern für genreartige Szenen ganz besonders Oberitalien geläufig. Für die Musik sind Tizians Konzert im Palazzo Pitti und in Ferrara selbst das noch ganz quattrocentistisch wirkende Konzert Ercole Robertis in der National Gallery zwei bekannte Stücke.

Dossos Musikbild ist nicht so drastisch, wie das seines Landsmanns, aber auch nicht so fein und stimmungsvoll wie das Bild Tizians. Dosso

MUSIKBILD. Modena, R. Galleria

schildert schöne Menschen einer verfeinerten Kultur in weltfroher Stimmung, wie etwa ein Niederländer des 17. Jahrhunderts seine Zeitgenossen erfaßt. Auch bei dem Ferraresen ist die Freude am weichen, seidigen Frauenhaar, an dem schimmernden Glanz der Haut, an der bunten Harmonie der Gewänder größer als an der Durchgeistigung der Persönlichkeit. In dem Musikbilde ist die Hauptperson ein junges blondes Weib, das in der Hand ein Buch hält; vor ihr auf der Brüstung liegt ein größeres aufgeschlagenes Notenblatt. Hinter der Schönen werden zwei kaum dem Knabenalter entwachsene Jünglinge sichtbar, von denen der eine im Schatten ziemlich gleichgültig hinausblickt, während der andere durch das bekannte Ausdrucksmittel dossesker Kunst, die zusammengezogenen

LIEBESSZENE. MODENA, R. GALLERIA

Brauen und den geöffneten Mund, als singend charakterisiert wird: Die Inschrift unten an der Brüstung: „Musica corda levat" scheint ebenso eine moderne Ergänzung, wie die entsprechende auf dem Bilde der drei Frauenzimmer „modica mensa juvat". Bei der dekorativen Einheitlichkeit der Darstellungen müßte eine solche Inschrift auf allen Bildern vorhanden gewesen sein. Die Anordnung des herunterfallenden Fruchtzweiges auf 190 macht aber das einstige Vorhandensein solcher Unterschrift hier unmöglich. Vielleicht enthielt der kleine halbverwischte Cartellino, der noch unten an der Brüstung sichtbar wird, die ursprüngliche Inschrift, welche der Restaurator in den beiden Fällen, wo sie noch lesbar war, in größeren Buchstaben auf die vordere Fläche derselben

gemalt hat. Die Noten, die sich auf dem Notenblatt befinden, ergeben keinen Sinn[158]). Die Notation des Blattes hat den allgemeinen Charakter des 16. Jahrhunderts. Es finden sich neben leeren, volle und spitzige Noten. Verwendet wird die Longabrevis, Semibrevis und Minima, neben einfachen Noten auch Ligaturen. Der Custos hat ganz die Form der angegebenen Zeit. Wenn der Maler eine bestimmte Vorlage vor sich hatte, so hat er sie doch verständnislos wiedergegeben. Hierauf weist die regellose Skandierung der kleineren Notenwerte und die sinnlose Anwendung voller Notenformen. Die Führung der Stimme ist eine solche, daß man kaum annehmen kann, daß der Maler sich eng an seine Vorlage angeschlossen hat. Sie bewegt sich in Sprüngen hin und her. Es kommen auch unsangliche Intervalle vor, wie der Sprung in die tiefere Septime. Es wäre aber voreilig, von dieser verständnislosen Wiedergabe der Noten auf Dossos mangelndes Musikverständnis zu schließen. Möglich, daß bei einer solchen Nebensache ein Gehilfe tätig war.

Neben der Musik darf Wein beim Fest nicht fehlen. 197 zeigt ganz von vorn einen feisten Jünger des Bacchus mit Weinlaub im Haar, das gefüllte Glas in der Rechten. Ein schmunzelndes Mädchen rechts, ein dunkler Jüngling im Profil sind seine Festgesellen. Ein Büschel Palmenfrüchte liegt vorn auf der Brüstung.

190 und 367 zeigen zwei Liebesszenen. In 190 ist das Hauptmotiv ein sich umarmendes Paar; ein dunkelhaariger Jüngling im Profil schlingt seine Arme um eine blonde, mit weißen Blumen geschmückte Frau, die an das Modell aus dem Musikbilde erinnert, sie schaut ihm sehnend ins Auge und legt die Hand beteuernd vor die Brust; ein weißhaariger Alter sieht halb vom Paar verdeckt und ganz in die Ecke geklemmt, vielleicht von Neid erfüllt dem Vorgang, zu. Eine einzelne Birne liegt auf der Brüstung, ein Pflaumenzweig hängt tief darüber herunter.

Zudringlicher wirkt die andere Liebesszene, 367. Die dunkelhaarige Frau, die ganz von vorn gesehen wird und die Hauptfigur des Bildes ausmacht, legt auch die Hand vor die Brust, aber in der Absicht, ihr Kleid festzuhalten, das ihr frecher, lächelnder Liebhaber, der aus der rechten Bildecke hervorsieht, ihr herunterzuziehen versucht. Ein weißhaariger, bärtiger würdiger Greis tut scheinbar als bemerke er nichts davon und betrachtet aufmerksam einen Hohlspiegel (?), der in der linken Ecke des Bildes sichtbar wird. Auf der Brüstung liegen Pfirsiche und Birnen.

Das letzte der erhaltenen Bilder mit der nachträglichen Inschrift: „Modica mensa juvat" 398 zeigt drei junge Mädchen eng aneinanderge-

drückt; die rechte Blonde beugt sich etwas vor und faßt mit der Hand auf die Brüstung, vor ihr liegt eine Gurke. Die mittlere, Dunkle, mit dem Grübchen im Kinn schaut lächelnd in die Ecke und ist mit einem reichen Blätter- und Blütenkranz geschmückt, ein feingeschnittener Mädchenkopf mit ganz griechischem Profil ist in die linke Bildecke gesetzt.

Nach diesen fünf erhaltenen Proben kann man auf den Genuß schließen, den das vollständig geschmückte Gemach dereinst dem Bewohner oder Besucher bot. Einerseits liegt der große dekorative Reiz in der Farbenpracht der Kostüme, andererseits in der stets verschiedenen Anordnung von drei Halbfiguren in dem gegebenen Raum.

Adolfo Venturi hat die Behauptung aufgestellt, daß wir es hier mit den Überresten des Frieses zu tun hätten, die Masdoni 1608 aus den Händen des räuberischen Kardinals Borghese rettete, und der ursprünglich die camerini dorati und camerini d'alabastro schmückte, die eigentlichen Zimmer Alfons'. Ließe sich die Behauptung begründen, so wäre damit die ungefähre Entstehungszeit der Bilder um 1514 gegeben. Wir wissen, daß Antonio Lombardi 1505 bis 1515 die Gemächer Alfons' I. mit Skulpturen verzierte, die davon ihren Namen camerini d'alabastro führten[45]), und lesen auf Bellinis Bacchanal, das einst im Studio Alfons' seinen Platz hatte, das Datum 1514. Die dekorativen Malereien für die Privatgemächer des Herzogs, sowohl für die camerini d'alabastro, wie für die camerini dorati, werden selbstredend zu den frühesten Malereien Dossos für das Kastell gehört haben[44]). Ein so frühes Datum wie um 1514 ist aber mit dem Stil der Bilder schwer vereinbar. Nun ergibt das Studium der von Venturi selbst herausgegebenen Urkunden, daß die Dreifigurenbilder niemals zu den sechsundzwanzig Stücken gehört haben können, die Masdoni damals seinem Herzog nach Modena sandte[159]). In der Korrespondenz ist von zwei verschiedenen Teilen eines Frieses die Rede. Einmal von sechzehn Stücken, ein andermal von zehn Stücken, sämtlich aus den einstigen Gemächern Alfons' I. Von den ersteren wird allgemein berichtet, daß sie aus den Zimmern Alfons' stammten[160]), von den zweiten wird ausdrücklich gesagt, daß sie sich in den Alabasterzimmern befunden hätten, deren Bilder Kardinal Aldobrandini schon 1598 geraubt hatte[161]). Masdoni beging damals das Versehen, statt der zurückgebliebenen zehn Stücke aus den Alabasterzimmern zehn Bilder aus den camerini dorati nach Rom zu schicken, da der Auftrag auf „quadri" und nicht auf „fregi" lautete[162]). Um nun sein Versehen gut zu machen, rettet Masdoni seinem Herzog, was zu retten war; er schafft so schleunig wie möglich die sechzehn Stücke des Frieses nach Modena und schlägt Herzog Cesare vor, mit

diesen ein oder zwei Zimmer gelegentlich der Ankunft der jungen Gattin zu dekorieren[163]). Diese sechzehn Bilder sind aber in dem Brief Masdonis an den Herzog vom 12. März 1608 ausdrücklich als Landschaften bezeichnet.

„Vi erano di più sedici altri Quadretti à Paese, che servirano per frisi o fregi della Cam^ra. stessa pur de' Dossi." — Aber auch zu der anderen Serie der zehn Stücke aus den Alabasterzimmern können unsere fünf Dreifigurenbilder nicht gehört haben. Diese werden in einem anderen Brief Masdonis an Laderchi vom 18. März näher bezeichnet[164]). Bentivoglio hatte auch auf diese Stücke sein begehrliches Auge geworfen; besonders als ihm von den zehn Bildern, die sich durch das Versehen Masdonis bereits auf dem Wege nach Rom befanden, fünf wieder abgenommen wurden, hätten ihm als Ersatz dafür jene zehn Friesstücke aus den Alabasterzimmern gut gepaßt; Masdoni aber schlägt ihm seinen Wunsch rund ab. Diese zehn Stücke, deren Kunstwert Masdoni hoch veranschlagt, werden von ihm auch ausdrücklich als Landschaften bezeichnet.

„non sono quadri ma fregi o Paese simili à que' che in maggior quantità hieri mandai" ... (d. h. jene oben erwähnten sechzehn Landschaften).

Sind aber die Dreifigurenbilder nicht mit den Friesstücken aus den Zimmern Alfonsos identisch, so steht auch ihrer späteren Datierung nichts entgegen, jede Zahlungsurkunde über sie fehlt. Die von Venturi herausgegebenen Zahlungsurkunden sind aber nachweislich unvollständig, dafür bürgt sowohl der unvermittelte Anfang derselben, wie die bei ihm fehlenden, aber bei Campori erwähnten Zahlungen über Teppiche[165]). Erwähnt sind die Dreifigurenbilder möglicherweise schon im Inventar der Galerie, das wahrscheinlich noch vor 1720 zu datieren ist. Hier wird allerdings von sechs Stücken gesprochen. „Mandole sei del soffito della prima camera di parata."[166]) Aber auch Venturi hat noch in seiner Galleria Estense sechs Stücke erwähnt und abgebildet. Heute ist das sechste Bild mit anderen ähnlichen Bildern in der Galerie selbst der Schule Dossos zugesprochen. Endlich gibt Gherardi in seinem Inventar von 1743 von diesen fünf „quadri a mandola" eine genaue Beschreibung. In dem Inventar von 1797 werden wieder diese fünf Stücke in Rhomboidenform Dosso gegeben und ein sechstes als „incerto" bezeichnet; zugleich enthält dieses Inventar noch eine Notiz über fünf Kopien derselben Stücke, in ovaler Form (ovato per traverso)[166a]). Im Jahre 1824 hat die Originale das traurige Schicksal getroffen in die Hand des Restaurators Boccolari zu fallen, von dem schon die Akten melden, daß er sowohl

die Figuren wie die Farbe stark verändert habe, so daß man auf eine feinere Stilkritik verzichten muß. In der Hauptsache, in der Komposition wie in der Farbenanlage und den Charakteren, haben wir ein Werk Dossos vor uns, an dem nach dem mutmaßlichen Gang der Arbeitsteilung wohl Battista beteiligt war.

Kompositionsschema von „PIANTO RISO, IRA." Skizze der Verfasserin nach dem Original in Alnwick Castle, Sammlung Northumberland

Pianto, Riso, Ira. Alnwick Castle, Duke of Northumberland. — Vorderer Mann in tiefgelbem Gewand; Frau rechts im Profil in tiefkarmin Gewand, aus dem ein weißes Vorhemd mit rot und blau punktiertem Streifenmuster sieht, im Haar: grüner Blätterkranz mit weißen Blüten. Linke Frau, von der nur der Kopf sichtbar ist, in zitronengelbem Tuch; linker, lachender Mann: violettes Gewand; dunkler Grund; graugelbliche Brüstung. — Erhaltung gut; wenig gesprungen; vorn an der Brüstung scheinbar übermalt. Hatte zwischendurch eine rhombenförmige Einrahmung, deren Spuren am Bilde noch wahrnehmbar sind. — Tondo. Holz; 1,112 im Durchmesser. Aus der Sammlung Camuccini. — Literatur: Berenson, Burlington: L. Venturi, l'Arte 1912, S. 215: D. D.

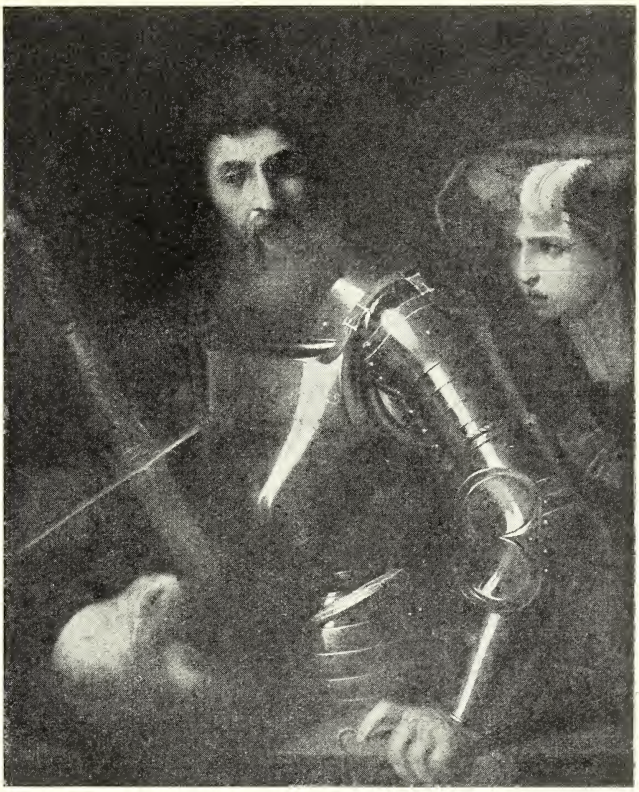
In der nördlichen Ecke Englands dicht an der schottischen Grenze erhebt sich das stolze Schloß des Herzogs von Northumberland, das viele berühmte Kunstschätze in seinen Mauern birgt. Zwei Bilder großer Meister, die wohl im Kastell von Ferrara einst nachbarlich vereint waren, sind hierher verschlagen: Bellinis Bacchanal und dies Tondo Dossos. Beide Bilder stammen aus der gleichen Sammlung Camuccini.

Wenn die Rhombenbilder in Modena uns festliche, kultivierte Menschen in Freude und Glanz vorführten, so zeigt das Tondo in Alnwick die Kehrseite der Medaille: es scheint der Katzenjammer post festum zu sein,

und zwar der einer derben Menschensorte, die ihren Gefühlen keinen Zaum anlegt. Rechts in der Ecke balgen sich ein paar Weiber und krallen sich beinahe ineinander fest. Die eine sucht der anderen mit der Rechten das Kopftuch herunterzuziehen, mit der Linken packt sie roh die Gegnerin in den beim Schreien aufgerissenen Mund; die Angegriffene wehrt sich und stößt ihrer Feindin ins Gesicht. Ein Kranz mit weißem Jasmin oder Orangenblüten schmückt das Haupt einer dieser weiblichen Hyänen. Während diese noch in höchster Erregung geschildert sind, hat den vordersten Mann schon das graue Elend gepackt: er stützt beide Arme auf die Brüstung und rauft sich verzweifelnd die Haare. Ganz links im Hintergrund wird ein Mann in mittleren Jahren sichtbar, der lachend dem Vorgang zuschaut: seine Züge erinnern an die des Narren in der Modeneser Pinakothek, nur ist er älter und hat den leichten Ansatz eines Bartes am Kinn. Möglich, daß sich Dosso hier selbst als objektiven, nüchternen Beschauer der Skandalszene dargestellt hat. Ein angebrochenes Brot, ein umgestürztes Glas Rotwein auf der Brüstung sind die Zeugen, daß vordem hier eine friedlichere Beschäftigung geherrscht hat. Merkwürdig, wie in diesem Bilde Technik und Auffassung niederländisches Wesen des 17. Jahrhunderts vorwegnehmen. In breiter Manier sind die Figuren hingestrichen, besonders der sich die Haare raufende Mann ist völlig impressionistisch und flächenhaft behandelt. Dazu die starke, etwas plebejische Erregung der Leute. Alles das geht weit über das hinaus, was selbst die Niederlande des 16. Jahrhunderts an Ausdrucksköpfen schufen (Quentin Matsys) und mutet uns beinahe wie ein Vorspiel zu Franz Hals und Jordaens an.

David mit dem Haupte Goliaths. Rom, Galleria Borghese, 181. — Die Köpfe warm aus dunklem Grunde herausleuchtend; der bärtige, braungelockte Ritter in grauer Stahlrüstung mit gelblichweißen Lichtern, goldgelblichem Zierat und hellrötlichen Tönen im Riemenwerk; sehr warmes Licht auf dem Kopfe des Riesen. Knappe: rotbraune Kappe mit weißer Feder, helleres Rotbraun im Ärmel; graubraune Brüstung. — Sehr nachgedunkelt und im unteren Teil die Farbe stumpf geworden, z. B. die Hand des Ritters. In der Mitte Längsriß, etwas Farbe abgesprungen. Der Kopf des bärtigen Mannes scheint stark restauriert zu sein. — Leinwand; h. 0,98, br. 0,83. — Früher Giorgione genannt. — Literatur: Berenson, Burlington: D. D, Crowe und Cavalcaselle, History of Painting in North Italy II, S. 164: Pietro della Vecchia. Morelli tritt in der ersten Ausgabe seiner kunstkritischen Studien I, S. 178 und 280 für Dosso ein, in der zweiten Ausgabe, Rom, Borghese, S. 263, rechnet er es

zu den späteren und flaueren Werken Dossos, Justi, S. 213, Schlosser: D. D. Venturi, Galerie Crespi, S. 42, hält es für eine Kopie des Stuttgarter Exemplars, Zwanziger gibt dies Bild wie das in Stuttgart: D. D.



DAVID MIT DEM HAUPTE GOLIATHS. Rom, Galleria Borghese

Saul und David, Stuttgart, Museum, 454. — Farben wie das vorige Bild, vielleicht das Rot am Wams des David gelber und leuchtender, auch die Kappe mehr in das Zinnober spielend. Vielfach restauriert; sehr deutlich am Zeigefinger Sauls. Der Hintergrund ist ganz blau vom alten Firnis. Gut erhalten ein Stück der Brüstung und der Hand. — Ursprünglich Pappel- oder Kiefernholz, bei der Restauration auf Eichenholz geklebt. — h. 0,90, br. 0,75. — Aus der Sammlung Barbini Breganze Nr. 8 als Giorgione. Stammt aus der Sammlung der Familie Calbo Crotta. 1854 von Deschler in Augsburg restauriert. — Literatur: vgl. das vorige Bild.

Weder ist man sich über den Titel der beiden gleichen Gemälde einig, noch über die Frage, welches Bild Original und welches Wiederholung ist. Auf Dosso als Schöpfer des Originals hat man sich geeinigt. Das Bild hieß früher Giorgione, vielleicht in Rücksicht auf eine Beschreibung Ridolfis von einem Bilde des Venezianers im Hause der Signori da San Lorenzo: „due mezze figure in una stessa tela di Saule, che stringe ne' capelli il capo di Golia recatogli dal giouinetto Dauide, ed in questi ammirasi l'ardire, in quello la regia maestà.“[167])

Es scheint sich jedenfalls um ein berühmtes Werk gehandelt zu haben,

denn das Bild kommt in mehreren Wiederholungen vor. Minderwertige finden sich in der kaiserlichen Gemäldesammlung des Wiener Hofmuseums und im städtischen Museum zu Padua Nr. 531.* Als Kopist der letzten Bilder ist Pietro della Vecchia genannt worden. Die Bilder in Rom wie in Stuttgart sind stark restauriert, im römischen Bilde steht besonders der Kopf des bärtigen Mannes Dossoscher Kunst ferner als der in Stuttgart, der einen etwas altertümlichen Charakter zeigt. Will man Ridolfis Beschreibung wörtlich nehmen, so hat er keinesfalls das Stuttgarter Bild gemeint, denn das ist ursprünglich auf Holz gemalt, während Ridolfi ausdrücklich von „tela" spricht. Vielleicht sah Ridolfi wirklich ein ähnliches Bild Giorgiones, das Dosso benutzt hat. Wahrscheinlicher ist es, daß die Besitzer, wie noch heute, gern den weniger klangvollen Künstlernamen mit einem berühmteren vertauschten.

In dem Knappen mit dem geöffneten Mund spricht deutlich des Ferraresen derbe Eigenart. Wie die Ehre der Erfindung zwischen dem großen Venezianer und dem berühmten Ferraresen schwankt, wie man über die Originalität des Stuttgarter und des römischen Exemplares uneinig ist, so wird auch der Bildgegenstand verschieden genug erklärt. Venturi verläßt sich auf die Attribute, die den bärtigen Mann kennzeichnen: er hält mit der Rechten vorn auf der Brüstung das abgeschlagene Haupt eines Riesen, in der Linken ruht die Schleuder. Venturi selbst bemerkt in seiner Katalogerklärung, daß David entgegen der biblischen Überlieferung nicht als Jüngling, sondern als reifer, bärtiger Mann dargestellt ist. Für den erschreckt aus der Ecke hervorschauenden Jüngling fehlt jede Erklärung. Ist es schon schwer, uns David als bärtigen Mann zu denken, so widerspricht vor allem die vollständige Stahlrüstung zu sehr der Vorstellung vom leicht ausgerüsteten, wehrlosen Knaben. Ridolfis Erklärung scheint noch immer zutreffend. Der Kopf und die Schleuder ist Saul übergeben worden; David, im leichten Gewande eines Knappen starrt nachträglich entsetzt auf das Ungeheuer, das er getötet hat. Morelli meint einen Helden aus der Ariostoschen Dichtung vor sich zu haben; Schlosser hat diese Spur weiter verfolgt und das Bild als Astolf mit dem Kopf Orriles gedeutet. Aber Orrile war kein Riese (Orlando fur. Cant. XV.). Als Riese wird ausdrücklich in demselben Gesange (Strophe 43, 53, 62) Galigorant genannt (Strophe 51). Orrile war nur ein gewöhnlicher Räuber mit einem einzelnen wundertätigen Simsonshaar in seiner Perücke, von dessen Geschick sein Leben abhängig war; es hing wirklich an einem Haar. Grade die Spitze im Geschick des Orrile ist, daß Astolf seine ganze Perücke

* Nach Crowe u. Cavalcaselle, mir unbekannt.

mitsamt dem Zauberhaar abrasiert; erst der Kahlkopf haucht sein Leben aus. Der geharnischte Ritter auf Dossos Bilde aber faßt in das volle Haar des toten Riesenhauptes. – Das Bild ist, wenn es auch keine sklavische Kopie nach Giorgione darstellt, doch wohl in engem Anschluß an den Meister gemacht. Das malerische Interesse hat sich augenscheinlich auf die wirkungsvolle Behandlung des Leichenhauptes gerichtet, das so gelegt ist, daß es aus tiefen Schatten bleich aufleuchtet. Selbst das schimmernde Metall der Rüstung, das Dosso auch hier als glänzenden Faktor ausgespielt hat, wirkt erst an zweiter Stelle. Die Farbenskala ist einfach gehalten; nur gedämpftes Rot im Barett und Wams des Knappen und ein wenig Weiß in der Feder sprechen lebhafter in der stillen Harmonie.

DICHTER UND MUSE. London, National Gallery

Dichter und Muse. London, National Gallery, 1234. — Wolken: tiefgraublau; Mann: schwarzes Gewand, schwarze Kappe, schwärzlichgrauer, halbmondförmiger Steinausschnitt; hellgelbliches Gewand der Frau mit hell korallenfarbenen Streifen; über ihre linke Schulter fällt ein gelblichgrüner Mantel; weiße Jasminblüten mit grünen Blättern in den blonden Haaren. — Unten geht ein Quersprung durch das Bild. Auf der Rückseite eine diagonal laufende Vertiefung, welche bestimmt war ein Querholz zu tragen (freundliche Mitteilung Holroyds). — Holz; h. 0,529, br. 0,665. Aus der Sammlung E. Fairfax Murray in London 1887. — Literatur: Berenson, Benson, Burlington: D. D.

Wir haben hier vermutlich ein einzelnes Stück aus einem zusammenhängenden Zyklus, der einen Raum im Kastell zu Ferrara schmückte. Vielleicht handelte es sich um berühmte Zeitgenossen, die im Bilde ver-

herrlicht wurden und denen man eine allegorische Figur beigesellte. Für die dekorative Verwendung spricht die ovale untere Bildumrahmung, aus der die Halbfiguren des feisten Mannes und der blondhaarigen Schönen auftauchen, für eine Allegorie der Wolkenhintergrund. Der dunkle Mann in der Zeittracht mit Käppchen und schwarzem Talar ist ein offenbares Bildnis, er hat sich ein Zweiglein derselben weißen Blüten hinter das Ohr gesteckt, welche als voller Kranz die blonden, wirren Haare des Weibes umgeben. Auffällig wirkt die Bartform des Mannes; die am Ohr kurz abgeschnittene „Kotelette" ist in jener Zeit ungewöhnlich, aber nicht unmöglich, denn sie kommt sowohl bei Dürers Bildnis Klebergers, als auch in einer Basler Zeichnung des älteren Holbein vor. Der Mann hat den Arm leicht um die Schulter des Weibes geschlungen, das ihren rechten Arm, der nur im Ansatz sichtbar ist, wie weisend auszustrecken scheint. Sein Haupt ist seiner Führerin zugewendet, die den Mund so stark wie die Dido der Galleria Doria aufreißt; ihre Augenbrauen sind leicht zusammengezogen und die Nasenlöcher wie bei heftigem Atem gespannt: es ist das typische Bild seelischer Erregtheit, das Dosso zu geben pflegt. Der Kopf geht in seinen Zügen noch etwas mit der kapitolinischen Madonna zusammen, hat aber auch manches Verwandte mit der Dido und der blonden Frau aus dem Musikbilde in Modena. In Anbetracht seiner breiten, flächigen Technik kann man es Mitte der zwanziger Jahre datieren. Ungemein fein im warmen Gesamtton steht der grüne Mantel der Frau als Farbennote zu ihrem pfirsichfarbenen Gewand. Haben Schülerhände an den Nebensachen mitgearbeitet? Fast scheint es so, zum mindesten bei den schwarzen Musterstreifen an den Ärmeln der Frau, die ganz unperspektivisch gezeichnet sind.

Dido. Galleria Doria, 411. — Nischenumrahmung: steingrau, Rückwand: bräunlich, Schleier: grauviolett mit rötlichen und gelblichen Streifen; Kleid: gelblichweiß; Tuch: tief Purpur mit gelben Franzen; Helm, Diadem: gelbgoldig, Riemenwerk: rötlich. Schwere graugrüne Töne am Hals und der unteren Partie des Kopfes. — Quersprung an der Nische, größere Stücke an der Lippe und ein kleineres am rechten Auge herausgeplatzt. — Leinwand; h. 1.20, br. 1. — Literatur: Berenson, Burlington, Morelli Rom, S. 280 v. Schlosser, Zwanziger: D. D.

Früher galt das Bild als das der Catarina Vanozza, des Kebsweibs Alexander Borgias, eine Deutung, die mit Recht aus chronologischen Gründen verworfen wurde. Morelli und Schlosser sehen in der Frau eine Gestalt aus Ariost, vielleicht Bradamante. Die Halbfigur der Frau

ist in eine Nische mit rundem oberen Abschluß gestellt; sie hält einen goldenen Helm vor sich auf der Brüstung, von dem das Riemenzeug herabhängt. Um Kopf und Kinn ist ein graublau- und goldgestreiftes Tuch reich geknotet und fest geschlungen, eine Art, die beide Brüder oft anwenden. Darüber trägt sie ein goldenes Diadem mit arabischen Buchstaben. Um ihre Schultern ist ein tiefpurpurnes Tuch mit reicher Goldborte und Fransen geschlagen. Man darf die etwas unmöglichen Formenmotive hier nicht nachrechnen. Die Frau reißt den Mund weit zur Klage auf, so daß hier nicht nur die Zähne, sondern etwas unschön die Zunge sichtbar wird. Das Bild ist mit ganz breitem Pinsel flüchtig hingestrichen und in einfacher Farbenharmonie gehalten. Alles ist auf den Gegensatz der steingrauen Brüstung und des prachtvoll leuchtenden Rot des Gewandes hin komponiert.

DIDO. Rom, Galleria Doria

Der heilige Wilhelm. Hampton-Court, 128. — Hintergrund: grau mit einem Stich ins Braune; Haare: braun; Mantel: smaragdgrün mit goldenen Streifen, deren Glanz durch helles Gelb und Weiß erzielt ist; Stahlrüstung und Helm: kühles Grau mit teilweise ganz weißen Lichtern; Brüstung: wärmeres Grau; Heiligenschein: orangegelb mit hellgelbem Licht; ein wenig Rot am Futter der Rüstung und ein roter Reflex am rechten Arm. — Ausgezeichnet erhalten; nur wenige kleine Ausbesserungen.

HEILIGER WILHELM. HAMPTON-COURT

Der zu glänzende Firnis neu. — Leinwand auf Holz; h. 0,829, br. 0,734. Hinten auf dem Holz: C. R. Aus Karls I. Sammlung. Ab und zu in älteren Katalogen Giorgione zugeschrieben. — Literatur: Berenson, Burlington Exhibition Nr. 62, Harck, Law, The Royal Gallery of Hampton-Court, London 1898, S. 103, Logan, Guide to the Italian pictures in Hampton-Court. Morelli, vgl. Anmerkung 168[a], J. P. Richter, Weizsäcker, Katalog des Städelschen Kunstinstituts 1900 unter Nr. 41, Zwanziger: D. D.

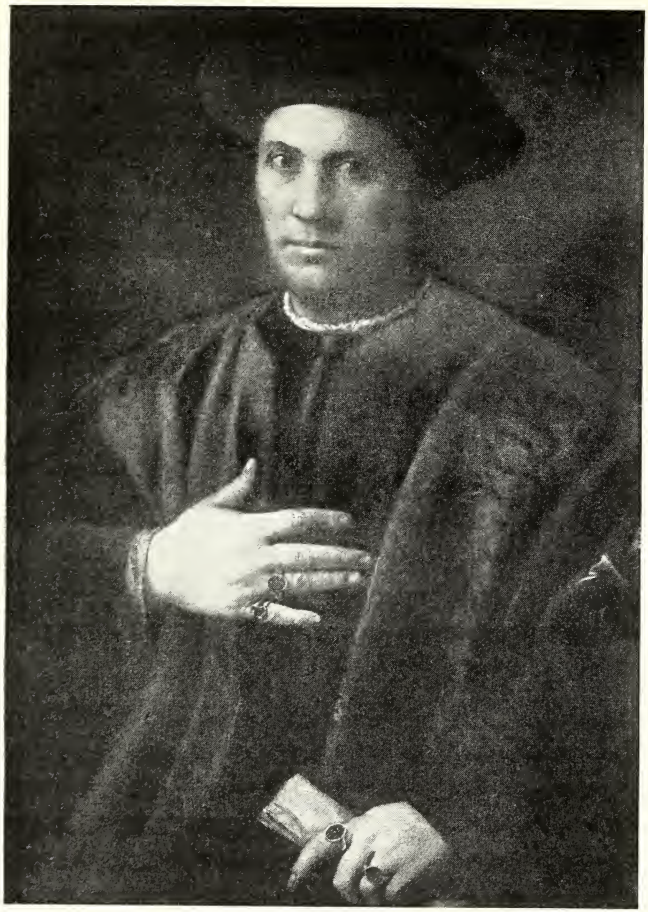
Es muß ein ungemein beliebtes Bild gewesen sein, denn es wurde, besonders in den Niederlanden, vielfach kopiert. Wie die Zuschreibung des Bildes an verschiedene Künstler, an Giorgione, Dosso, Michael Coxie gewechselt hat, so hat auch der Dargestellte die verschiedensten Taufen erfahren, als heiliger Georg, als Karl der Kühne, als heiliger Wilhelm. Wir haben den heiligen Georg, den Schutzheiligen von Ferrara, vor uns, den Lieblingshelden Dossos. Der Glanz der Rüstung, die Erbschaft Giorgiones, wird hier deutlich mit allen Reizen der Spiegelung ausgenutzt. Der Heilige steht, ganz gepanzert, in Dossos bekannter Anordnung vor einer Brüstung, auf der die kräftige Rechte ruht, während die Linke den glitzernden Stahlhelm hält. Ein Meisterstück der Stoffmalerei, ist die doppelte Spiegelung der Hand einmal im Helm, ein anderes Mal in der Rüstung. Der wallende Mantel, der sich um den rechten Arm schlingt und sich oben wie im Winde bläht, ist sowohl in dem satten Grün wie in dem bewegten Flattern ebenso für den Künstler bezeichnend, wie die

nachdenklich zusammengezogenen Brauen, unter denen braune Augen mit eigentümlich fesselndem Blick sinnend herausschauen. Eine mächtige Perücke umrahmt den starken Schädel. Trotz der breiten Technik ist das Bild höchst sorgfältig gezeichnet und durchgebildet. Es gehört sowohl als Charakterkopf, wie als zarte Farbenharmonie nicht nur unter Dossos beste Stücke, sondern ist schlechthin ein Meisterwerk. Die Farbenstimmung in Grün geht durch alle Nuancen bis ins kalte Grau hinüber, als Komplementärfarbe wird dazu an ganz kleinen Stellen etwas Rot verwendet. Mit großer Liebe sind die Hände behandelt, wahre Prachtbeispiele einer kräftigen und doch gepflegten Männerhand — der eines Ritters, der zuschlagen kann und doch zugleich eines Heiligen, der auch segnet.

Bildnisse.

Männerbildnis mit schwarzer Kappe — Hampton-Court, 80. — Schwarzes, ins Grünliche gehendes Gewand, violette Ärmel, grüner Grund. — Kopf und Hintergrund übermalt. — Leinwand auf Holz gebracht; h. 0,809, br. 0,579. — Literatur: Berenson, Burlington Exhibition Nr. 58, Harck, Law, Logan, Morelli, Dresden, S. 191, vgl. Anmerkung 168[a], J. P. Richter: D. D., Venturi Galleria Crespi: B. D.

Für Dossos Urheberschaft zeugt die meisterhafte Behandlung der Hände, die der Restaurator verschonte; in ihrem breiten und doch sorgfältigen Stil stehen sie in enger Verwandtschaft zu der Behandlung der Hände des heiligen Wilhelm. Die Rechte liegt flach vor der Brust, die Linke, die herabhängt, hält eine Rolle Papier, die auf den Beruf des Mannes, vielleicht den eines Rechtsgelehrten, hindeutet. Dazu könnte auch die Kleidung, ein rundes schwarzes Käppchen, und eine Art Talar, stimmen. Der feinste Farbenakzent ist ähnlich wie bei der Nymphe und dem Satyr auf die grünen und blauen Steine der Ringe ausgespielt. Das Gesicht in seiner Fülle zeigt in seinen Verhältnissen sowohl wie in der Einzelform, z. B. der ziemlich graden, breiten Nase, deutlich Dossos Schrift. Für den blechernen Charakter, den die Übermalung dem Gesicht verleiht, kann man den Schöpfer des Bildes nicht verantwortlich machen. Der Körper des Mannes ist fast in Vorderansicht gegeben, nur der Kopf ist ganz wenig in das Dreiviertel gewendet. Die Schlichtheit in der Auffassung, die ganz einfache Stellung entsprechen etwa den Gepflogenheiten Tizians im zweiten Dezennium des 16. Jahrhunderts. Die Beteuerungsgebärde im Bildnis, die flach vor die Brust gelegte Hand, ist gleichfalls venezianischen Ursprungs: der Jüngling in der Galerie zu Buda-



MÄNNERBILDNIS MIT SCHWARZER KAPPE.
HAMPTON-COURT

pest (Nr. 78) hat dieselbe, nur viel verfeinertere, Bewegung. Bei Dossos Bildnis ist die Gebärde massig, wie sie diesem Mann voll Selbstgefühl entspricht: „Ich bin Ich und setze mich selbst."

BILDNIS HERKULES' I. Modena, R. Galleria, 471. — Dunkler Grund, schwarze Kappe, graue Haare, grauer Stahlpanzer mit weißen Lichtern und gelbgold gemustertem Bruststück; rote Schleifchen am Halse als kleine interessante Drucker, braune Schatten im Fleisch im Gegensatz zu den grauen Tönen des rasierten Gesichts. — Ausbesserungen am Hintergrund: die ovale Form in demselben scheint auch von einer Restaurierung herzurühren. — Leinwand; h. 0,80, br. 0,66. Im Katalog der Galerie von 1854 noch als Ercole II. erwähnt. Eine Wiederholung (ehemals) im Besitz des Marchese Coccapani. Eine andere im Ateneo von Ferrara. (Sind diese vielleicht identisch?) — Literatur: Berenson, Burlington, Venturi, Galleria Estense, Zwanziger: D. D.

Es hat sich eine Zahlung an Dosso vom 4. Juni 1524 für ein Bild des verstorbenen Herzogs Herkules I. erhalten[58]), die wir getrost auf das Bild der Modeneser Galerie beziehen dürfen. Die Härten im Kopfe, die etwas quattrocentistische Behandlung erklären sich aus der Benutzung eines fremden älteren Vorbildes. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Dosso sich

an das von den Kindern des verstorbenen Herrschers so bewunderte Bild von der Hand Ercole Robertis gehalten, das sich im Besitz Isabellas in Mantua befand[168]). Es war bei des Malers Tode nicht ganz vollendet worden. Bereits 1512 wünschte Isabella es etwas verändert zu haben, aus dem begreiflichen Begehren, den teuren Verstorbenen in der Tracht zu sehen, die er zur Zeit seines Todes trug; Isabella erwähnt ausdrücklich die Medaille am Barett „il tondo in la beretta". Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde Dosso, der damals in Mantua weilte, mit dieser Arbeit betraut. Vielleicht hat er damals das Bild für sich kopiert oder zum mindesten skizziert, so daß er sich jetzt danach richten konnte. Nach Ferrara wurde es ihm 1524 kaum gesendet, da wir aus einer anderen Korrespondenz Isabellas wissen, daß 1528 beide Bilder ihrer Eltern nach Ferrara wanderten, um von Dosso ausgebessert zu werden „subito con bona cura ho fatto acconciare, da M^ro. Dosso i doi retratti de l'ill.^mi. S. Duca Hercole e Madama Eleonora".

Auch zeitlich ist es ganz unwahrscheinlich, daß Dosso den Herzog bei Lebzeiten gemalt habe, war er doch in dessen Todesjahr, 1505, zu sehr ein Anfänger, als daß man ihm das Bild des Herrschers anvertraut hätte. Einem frühen Datum widerspricht vor allem die Wiedergabe des Beiwerks. Für die Nebensachen der Rüstung konnte Dosso sich noch an das vorhandene Original halten. Hier ist die Technik flott, besonders auffallend an der kleinen Medaille an der Kappe des Herzogs, die den heiligen Rochus

BILDNIS HERKULES' I. MODENA, R. GALLERIA

darstellt, ein Familienerbstück, das später auf den Enkel des Herzogs, Ercole II., überging.

Dosso hat den ergrauten Herzog in vollem Panzer dargestellt. Der Arm in Eisenschienen mit der im Eisenhandschuh geballten Hand ruht auf einem Tisch, der hier das Brüstungsmotiv abgibt. Zu dem Ausdruck geschlossener Kraft in der Haltung paßt das Gesicht mit den energisch zusammengepreßten Lippen und der mächtigen Nase der Este, das sich scharf nach rechts kehrt und mit festem Blick hinausschaut. Das Bild ist in feiner Farbenharmonie von Grau und Braun mit kleinen Akzenten in Rot, die Dosso so liebt. Das kostbare Bruststück der Rüstung, das reich mit Gold ausgelegt ist, erinnert an die bekannte Prachtliebe der Este: „Borso erschien nie anders als in Goldstoff und Juwelen."[169])

SPÄTE WERKE

Altarbilder

Die Vision der vier Kirchenväter, Dresden, königl. Gemäldegalerie, 128. — Hieronymus: karminroter Mantel, kobaltblaues Gewand, dahinter Bernardin mit grauem Gewand; heiliger Ambrosius mit gelbem Mantel, Augustinus mit tiefblauem Mantel, sein Buch vorn gelblichrot, beide in weißen Alben; die Bücher, auf die der Heilige seine Füße setzt, blau und tiefgrün; Gregor: gemusterter Mantel mit violettem Futter, Handschuh: rot. Gott-Vater mit verblaßtem, im Gelb der Aureole aufgelöstem, rötlichem Gewand und blauem Mantel. Aureole: scharf strohgelb; Madonna: weißes Gewand, strohgelbes Tuch, das ganz in die Aureole übergeht; Fleischfarbe: gleichmäßig in allen Köpfen, nur der heilige Hieronymus etwas röter; Wolken: warmgrau mit weißgelblichen Rändern; Wolkenschicht über den Felsen, Meer und Bergen: blau; Felsen: braun; Boden: kaltgrau. Weiße Lichter auf den Gebäuden. — Vielfach übermalt. 1746 aus der herzoglichen Galerie in Modena nach Dresden gekommen. Ursprünglich im Dom von Modena. — Holz; h. 3,58, br. 2,08. — Literatur: Berenson, Burlington, Morelli, Zwanziger: D. D. Gronau: obere Gruppe nicht eigenhändig.

Es ist derselbe Gegenstand, den Dosso schon viele Jahrzehnte zuvor in kleinerem Format behandelt hat: die Italien eigentümliche Darstellung der unbefleckten Empfängnis, wo Gott-Vater mit einem Stab die vor ihm

DIE (GROSSE) VISION DER VIER KIRCHENVÄTER
DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

kniende Maria segnet[137]). Der Vorgang, der sich in den Wolken abspielt, ist hier ähnlich wie in dem früheren Bilde derselben Galerie. Originell ist die Erfindung der schwebenden Putten, die oberhalb der Wolken und der Aureole einen gelben Baldachin spannen, während andere mit Ölbaumzweigen herzueilen. Die vier Kirchenväter vorn und der heilige Bernhardin ganz im Hintergrund links sind die irdischen Zeugen. Gregor im päpstlichen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte, sitzt schreibend als mächtiger Mittelpunkt, seinen linken Fuß stützt er auf zwei schwere Folianten; es ist eine Gestalt von derber Wucht, wie sie Dosso liebt. Hinter ihm stehen der weißhaarige Ambrosius und der dunkelhaarige Augustinus in lebhafter Unterhaltung; die Züge des heiligen Ambrosius, der nach oben weist, sind voll gütiger Milde; aus dem scharfen Profil des glutäugigen Augustinus, der eben im Schreiben innehält, lodert Begeisterung. Links kniet, den Fuß auf einen Totenschädel gesetzt, Hieronymus, die rechte Hand in Anbetung erhoben. Es ist ein charaktervoller Kopf, die Züge vom Wetter geschärft, die Haut von der Sonne gebräunt. Im heiligen Bernhardin, der still andächtig die Hände faltet, klingt der bewegte Kompositionsstil aus. In der Mitte öffnet sich ein Durchblick auf eine baumbewachsene Landschaft, die links von Felsen abgeschlossen wird und rechts in eine stille Wasserfläche verläuft.

Die Aufstellung des Bildes, das von der Brüderschaft della Conceptione für den Dom von Modena gestiftet war, fand nach Lancellotto am 20. November 1532 statt[69]):

„Sabato a dì 23. novembre.

La tavola dela compagnia dela Conceptione fata per mane de M^ro. Dosso, che al presente stà con la Ex^tia. del Duca de Ferrara, la quale è bellissima, è stata posta al suo altare in Domo apresso la scala che va in Vescovà a dì 20 del presente, la quale costa scuti . . . . . e la Nostra Dona con Dio Padre non sono finite, perchè la questione dela conceptione non è finita, e cossi lui l'ha fatta non finita."

Merkwürdig muten uns die Worte des Chronisten an, daß die Tafel damals nicht beendet war, mit der sonderbaren Begründung, daß die Streitfrage der unbefleckten Empfängnis nicht beendet sei, und Dosso das Bild deshalb gleichsam symbolisch unvollendet gelassen habe[170]). Ist das Bild wirklich unvollendet geblieben, oder hat Lancellotto nur die feine Luftperspektive, in der die Figuren in der Luft verschwimmen, und die etwas skizzenhafte Behandlung der oberen Gruppe für unfertige Malerei genommen? Jedenfalls ist Gronaus Meinung einleuchtend, daß

der obere Teil eine andere Mache zeigt. Battistas Schriftzüge verraten sich ganz besonders in den Gesichtern der beiden unteren Putten rechts, in der sorgfältigen Frisur Gott-Vaters, in der süßlich lächelnden Madonna und den Händen mit langen Fingereinschnitten sowohl bei Gott-Vater wie bei Maria. Für die flüchtige Behandlung der Gewandung Gott-Vaters möchte man am liebsten nicht die Brüder selbst, sondern Gehilfen verantwortlich machen.

Die sechsteilige Ancona. Ferrara, Ateneo, 45. — Mittelbild: thronende Madonna, von Heiligen umgeben. — Madonna: kirschrotes Obergewand, kobaltblaues Untergewand, strohgelbes Kopftuch, grüner Mantel; Teppich des Thronsessels: kirschroter Brokat; Hieronymus: hellblaues Gewand; Heiliger zu äußerst links: grünes Gewand. Andreas: orangefarbenes Kleid, blauer Mantel; Johannes der Evangelist: grünes Gewand, tiefer Karminmantel mit weißrosa Lichtern; Engel oben in Karmin, Grün und etwas Blau; Christuskind: kadmiumgelbes Gewand; Johannisknabe: bräunliches Fell, weißes Hemd. — Großer Vertikalsprung rechts von der Madonna und viel kleine Sprünge links. Viele große und kleine Restaurationen, zum größten Teil übermalt. Ganz trüb durch Übermalung die vier hintersten Heiligen, die noch in Halbfigur zu sehen sind; am blauen Gewand des Andreas ist die Farbe ganz ausgewaschen, das Kleid der Madonna wirkt schmutzig; Johannes und Christus sind ganz übermalt; eine Sauce von schmutzigem Firnis ist am linken Bein des Johannisknaben heruntergeflossen. Auch die Landschaft ganz übermalt. Stücke der alten Fraktur noch an Oberkörper und Füßen des heiligen Hieronymus, am unteren Stück des roten Mantels unter dem linken Fuß des Evangelisten Johannis, auch im Vordergrund noch an einigen Stellen die ursprünglichen Pinselstriche erhalten. Aus Sant' Andrea in Ferrara. — Holz; h. ca. 4,66, br. 2,33.

Linker Flügel. Heiliger Sebastian im grünen Gewand. Gleichfalls übermalt, nur das grüne Gewandstück ziemlich erhalten. — Holz; h. ca. 2,21, br. ca. 0,93.

Rechter Flügel. Heiliger Georg. Fahne: roter Ocker, grünes, flatterndes Gewand. Teile der Stahlrüstung sinnlos rot überschmiert, wo vermutlich nur feine rötliche Reflexe waren. Kopf, Hände und Lindwurm übermalt. Ursprüngliche Malerei nur an einzelnen Teilen der Rüstung erhalten. Querrisse oben und unten. — Holz; h. ca. 2,21, br. 0,93.

Oberste Bekrönung, Christus aus dem Grabe steigend. Fahne: zinnoberrot, Gewand: weiß. — Holz. Wegen zu großer Entfernung nicht

SECHSTEILIGE ANCONA
FERRARA, ATENEO

genau zu untersuchen, ob übermalt, oder ob die flaue Technik ursprünglich war.

Rechtes Bogenbild, HEILIGER AUGUSTINUS. Dunkler Grund mit roten, züngelnden Flammen, roter Strahlenkranz um das Gesicht; dunkles Gewand, aus dem Gelb und Rot hervorleuchten, mit grünem Futter; weißlichgraue Mondscheibe; dunkler Grund. Sehr schadhaft. — Holz.

Linkes Bogenbild, HEILIGER AMBROSIUS. Weißes Gewand mit gelbem und rotem Futter; graublaue, bewölkte Mondscheibe. — Ruiniert und abgeschabt. — Holz. — Literatur: Berenson, Burlington, Harck, Morelli, Venturi, nuova Antologia, 1884: D. D.

Die sechsteilige Tafel wirkt schon durch den prächtigen, alten Rahmen als dekoratives Schlußstück der Galerie in Ferrara. Dosso hat die Form des altvenezianischen Altarbildes benutzt. Die Haupttafel mit dem Bogenabschluß enthält die Madonna nebst den umgebenden Heiligen; in den beiden Seitenflügeln stehen die Einzelfiguren, rechts St. Georg, links der heilige Sebastian, in den beiden oberen Bogenfeldern sitzen die beiden Kirchenväter rechts Augustinus — der Altar war für eine Augustinerkirche bestimmt —, links Ambrosius. Die Giebelbekrönung bildet der aus dem Grabe steigende Christus. Das Mittelfeld greift auf den uralten Gegenstand der italienischen Kunst zurück: die feierlich thronende Madonna, die von Heiligen umgeben ist. Dosso erweitert die Darstellung nur dadurch, daß er die schon längst im Hausandachtsbilde eingeführte reichere und intimere Anordnung bringt: er nimmt den kleinen Johannisknaben mit in die Komposition auf. Unser Maler, von dem wir urkundlich wissen, daß er zweimal in Mantua war, hat hier unverkennbar an Mantegnas Madonna della Vittoria angeknüpft, wo der kleine Täufer bereits die vorletzte Thronstufe hinaufgeklettert ist. Bei Dosso hat er sich dann völlig in den mütterlichen Schutz der Madonna geflüchtet, deren ganze Haltung im Gegensinne leicht an Mantegnas Vorbild anknüpft.

Daß außer Dosso andere Hände an dem Bilde gearbeitet haben, hat man von jeher angenommen. Vasari schreibt sogar das ganze Werk dem Garofalo zu, der es im Auftrage Antonio Costabilis für S. Andrea gemalt haben soll[171]). Das Bild stammt tatsächlich aus der Kirche S. Andrea, deren Titelheiliger sehr sichtlich unter den begleitenden Figuren eine Hauptstelle einnimmt. Scanelli, der gleichfalls das Bild mit vielem Lob in der Augustinerkirche S. Andrea beschreibt[172]), gibt es verschiedenen Händen: „è fama, che alcuni Santi dalle parti, forsi per esser mancati i Dossi, fossero compiti da Girolamo da Carpi e parte da Benvenuto Garo-

fano." Baruffaldi, knüpft eine seiner beliebten Anekdoten an das Bild. Battista, der auf seinen Bruder neidisch war, habe diesen bei der Ausführung so geplagt, daß Dosso das Bild nicht habe vollenden können, nach Dossos Tode sei es von Garofalo zu Ende geführt worden[173]). Seit Jakob Burckhardts Erscheinen des Cicerone gilt es als Hauptwerk Dossos, für den auch Milanesi und Venturi als Schöpfer mit Entschiedenheit eintreten. Bei dem traurigen Zustande des Werkes wird man nicht in allen Teilen sichere Angaben über die ausführenden Hände machen können. Garofalo ist jedenfalls unverkennbar und zwar sogar zeitlich ziemlich genau festzulegen, die Engelgruppe deckt sich mit seinem Stil der Madonna zu Modena von 1533. Zeigt schon der kleine Johannisknabe in seiner metallischen Behandlung des Fleisches und den festen Ringellöckchen Garofalos steifere Hand, so sind ihm ohne weiteres die schwebenden Engel zuzuschreiben, die den Baldachin tragen. Auch unter der modernen Übermalung läßt sich in den umgebenden Heiligen seine Hand noch teilweise erkennen. Links der jugendliche Heilige und Andreas, rechts Hieronymus, der auf eine ältere Gestalt des Garofalo zurückgeht, auf den Petrus in dem Altarbilde der venezianischen Akademie von 1518. Auch der etwas süßliche Sebastian mit der eingeschnürten Taille ist ebenso seine Schöpfung wie die Landschaft im Mittelbilde. Auf Dosso sind mindestens in der Komposition die Madonna mit dem Kindchen, die beiden Gestalten des heiligen Ambrosius und Augustinus und der heilige Georg zurückzuführen, vor allem aber gehört ihm der auf den Thronstufen mit übergeschlagenem Bein sitzende Johannes in seiner großen Auffassung und seinen derben Formen an; die ausführende Hand ist unter der grauenvollen Übermalung nicht zu sehen. Für Dosso sprechen außer der Gesamtempfindung noch ein paar kleinere äußere Zeichen. In der Madonna ist deutlich das Handmotiv aus dem Altarbilde von San Agostino wiederholt. Das reich mit Fransen besetzte Kopftuch, das mit Borden geschmückte Mieder ist nicht im Stil des in der Kleidung seiner Figuren viel schlichteren Garofalos. Sehr charakteristisch für Dosso ist auch die Faltenbildung beim heiligen Ambrosius. Auf eine Gepflogenheit Dossos deutet auch die Trennung des Vorder- und Mittelgrundss durch eine Mauer, die sich hier an den Thronsessel lehnt. Die Erfindung des heiligen Augustinus, der aus nächtlichem Dunkel auftaucht, über ihm die helle Mondscheibe, zeigt einen Künstler ersten Ranges. Der Heilige ist ganz von einem roten Flammenmeer umzüngelt; in leidenschaftlicher Aufwallung weist er nach oben: Augustinus ist in dem Augenblick aufgefaßt als er vom Heiligen Geist beseelt wird[174]). — Es scheint, daß Dosso im letzten Abschnitt seines

Lebens ebenso wie seine Heiligen vom Feuer der Leidenschaft durchglüht ist: um ihr den höchsten künstlerischen Ausdruck zu verleihen, taucht er seinen Pinsel in nächtliches Dunkel und schimmerndes Licht. Der heilige Augustinus gehört zu den unvergeßlichen Gestalten in der Kunst, mit denen sich Dosso neben Tizian seinen Platz gesichert hat.

Die Disputation im Tempel. Kopie von Vincenzo Biancoli di Cotignola nach dem Original Dossos. Dom zu Faenza. — Christus: rotes Gewand, blauer Mantel; vorderster Mann rechts: gelbes Gewand, sonst verschiedentlich Rot und nachgedunkeltes Blau in den Gewändern. Der mit Christus disputierende Pharisäer: grünschillerndes Gewand. — H. (?), br. ca. 1,90.

Unverständnis hat eines der wertvollsten Bilder Dossos willkürlich zerstört, ein Werk, das durch seine gute Beglaubigung und sein noch erhaltenes Datum für die Forschung besonders wichtig ist. Da das Original sehr beschädigt war, ließ der Erzbischof Antonio Cantoni 1752 eine Kopie davon von Vincenzo Biancoli di Cotignola anfertigen. Das alte Bild wurde in kleine Vierecke zerschnitten, die eine Zeitlang im Besitz der edlen Familie Cantoni blieben; zwei Stücke haben sich davon erhalten und sind heute in das Museo civico zu Faenza gekommen. Vasari berichtet, daß die Brüder im Dom von Faenza für den Ritter Messer Giovanbattista de Buosi ein sehr schönes Altarbild, einen Christus, der im Tempel disputiert, gemalt hätten: „nella quale opera vinsero se stessi per la nuova maniera che vi usarono, e massimamente nel ritratto di detto cavaliere e daltri, la qual tavola fu posta in quel luogo l'anno 1536.“[175])

Die Angaben des Aretiners werden durch den Chronisten des Domes von Faenza bestätigt[176]). Er erzählt, daß am 14. August 1524 das Domkapitel die letzte Kapelle des Domes, die der Madonna della Neve geweiht war, dem berühmten Advokaten, dem Cav. Gio. Battista Bosi aus Faenza als Hauskapelle überließ. Vermutlich wurde mit der Ausschmückung der Architektur viel früher als mit dem Altarstück begonnen, denn dieses trägt auf seinem alten erhabenen Rahmen in Übereinstimmung mit der Angabe Vasaris das Datum 1536. Wenn Strocchie das Altarbild beiden Brüdern Dossi zuschreibt, so fußt er hier vermutlich lediglich auf Vasaris Worten. Auf der alten Inschrift am Rahmen nennt sich nur Dosso als Maler. Sie lautet:

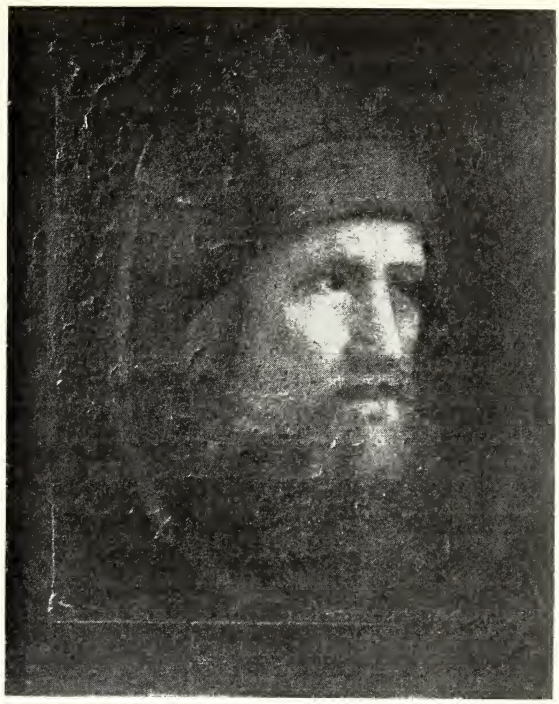
Johannes Baptista Bosius eques et J. V. doctor dum esset in humanis sciens moriturus et timens heredes suos transire cum erroribus aliorum mandavit hanc tabulam in honorem immaculatae virginis fieri per magi-

KOPF DER MARIA. Faenza, Museo civico

strum Dossum pictorem ac familarem illustrissimi Ferrariae ducis die quarta maii MDXXXVI.

Unten ist das Wappen der Bosi angebracht. Der Rahmen führt in seinem Aufbau von kannelierten Säulen, die ein Tympanon tragen, harmonisch zu der gemalten Architektur über, einer Säulenbasilika, in der die Disputation stattfindet. Der 12jährige Christus, den der Nimbus kennzeichnet, bildet den wirklichen und geistigen Mittelpunkt des Bildes. Er sitzt erhöht, die Rechte erhoben, in lebhaftem Wechselgespräch mit einem ihm zugewendeten Pharisäer. Rechts von hinten eilt Maria hinzu, die erhobenen Hände und der lebhafte Gesichtsausdruck verraten Angst und Staunen — sie hat den Sohn überall vergeblich gesucht. Fünfzehn Pharisäer umgeben in geschickter Anordnung den Gottessohn; in der Gruppenbildung hat Dosso hier von Raffael gelernt. In den prachtvollen Charakterköpfen hat nur Tizian ihresgleichen. Zwei Pharisäer sind in direkte Beziehung zu Christus gesetzt und ihm zugewendet. Die beiden vorderen Gruppen, rechts von zwei und links von drei Schriftgelehrten gebildet, sind unter sich in eifrigem Gespräch begriffen. In dem Mann zu äußerst links hat Dosso den Stifter dargestellt; die Ähnlichkeit ist auch in der Kopie noch schlagend, wie der Vergleich mit Bosis Bildnis auf seinem marmornen Grabdenkmal beweist. Da der Bericht des Chronisten sich hier als wahr zeigt, so darf man wohl auch seiner anderen Angabe trauen, nach der die beiden Männer in der rechten Ecke, unmittelbar hinter der herzueilenden Maria, Dosso und Raffael darstellen, und das um so mehr, als die Züge des jugendlichen Mannes ganz rechts denen auf dem Selbstbildnisse Raffaels in den Uffizien gleichen[177]). Der ihm freundschaftlich zugesellte, ältere dunkelblonde, bärtige Mann mit den feinge-

schnittenen Zügen wäre dann der Meister des Bildes; leider hat er die Augen gesenkt, und wir können Baruffaldis Bericht nicht nachprüfen, der von den blauen (?) Augen Dossos spricht. — Wenn die Kopie uns auch das Original in der Komposition ganz ersetzt und uns für die Charakteristik der Köpfe einigermaßen entschädigt — von der Farbenglut und der Feinheit der Beleuchtung des Originals gibt sie wohl nur eine schwache Ahnung. An und für sich ist schon das Problem beachtungswert, das sich Dosso hier gestellt hat; die Beleuchtung eines Innenraumes durch künstliches Licht. Drei paar Lampen rechts an den Säulen erhellen den Tempel. Es scheint, daß der alte Dosso die Lichtprobleme, von denen er schon in der Jugend voll war, im Alter noch mehr gesucht, und noch wirkungsvoller ausgestaltet hat. — Der Bildgegenstand selbst war der ferraresischen Kunst geläufig. Mazzolino hat ihn vielfach in großen und kleinen Bildern behandelt, im Gegensatz zu Dosso aber spielt bei ihm eine überreiche Architektur mit ihrem gleißenden Goldschmuck und nicht die Feinheit der Innenbeleuchtung durch Flammen die malerische Rolle. Bei Dosso ist das Architektonische selbst höchst einfach; nur in den hinteren Nischen sind eine weibliche und eine nackte männliche Figur als Skulpturenschmuck angebracht. Wo bei Mazzolino nur eine Häufung von Menschen stattfindet, ist bei Dosso ein wohlabgewogener Gruppenbau; jede Gruppe weist eine andere Psychologie in der Art des Disputierens auf, nicht aus der Nachahmung, wohl aber unter dem Vorbilde von Raffaels Malereien in den Stanzen entstanden. So hat es eine künstlerische Berechtigung, wenn Dosso sich hier neben Raffael abbildet: es ist ein herzliches Denkmal freundschaftlicher, dankbarer Gesinnung, wenn er den längst verstorbenen Urbinaten an seine Seite stellte.



KOPF EINES PHARISÄERS.
Faenza, Museo civico

Köpfe der Maria und eines Pharisäers. — Bruchstücke von dem Original Dossos, einstmals im Dom zu Faenza. Faenza, Museo civico.

Kopf der Maria. Dunkler Grund, tiefrotes Kleid. — Leinwand; h. 39, br. 30. Wurmstichig, an der Nase großes Stück herausgeplatzt.

Pharisäer (aus der rechten Gruppe die zweite Figur): Tiefblaues Gewand, zinnoberrote Kappe, warme, braune Schatten. — Leinwand; h. 36, br. 28. Sehr charakteristisch für Dosso die Stirnfalte.

Anbetung der Könige. London, Sammlung Mond. — Joseph links: gelbbraunroter Mantel, violettes Übergewand; Madonna: Karmintaille, tiefdunkelblauer Mantel mit grünem Futter; vorderster kniender König: heller, strohgelber Mantel, tiefrotes Karmingewand; stehender König: hellblaues Gewand, Mantel: hellkarmin; der junge Knappe rechts: weiße Beinkleider, zinnober Hut, blaugrauer Mantel; Vordergrund: ganz oliv, im Mittelgrund knallgrünes Gebüsch; weiße Wogen des schäumenden Wassers; Mohr hinter dem alten König: weißes Gewand mit graublauen Schatten. Etwas scharfe, bunte Töne. Oben das Licht: rosa mit gelbem Schein in der Mitte; rechts blaue Wolken. Abendhimmel, starke Effekte, bläulichgelblich und rosig feine Lichter auf den Gebäuden im Hintergrund; Zitronengelb im Vordergrund. — Holz; h. 0,837, br. 1,10. Gut erhalten. — Literatur: Berenson, Burlington: D. D., Morelli, Dresden S. 191, Harck: aus derselben Zeit wie sein Hauptbild in Ferrara. J. P. Richter, Kunstchronik: aus der späten Zeit Dossos. J. P. Richter, Sammlung Mond, ohne Zeitangabe für die Entstehung.

Nicht nur die Stoffe der zeitgenössischen Dichtung malt Dosso mit der Glut einer späten Ritterromantik, auch seine heiligen Geschichten sehen wie phantastische Abenteuer aus. Wenn irgendein Bild Dossos romantisch genannt werden kann, so gilt das von dieser Anbetung der Könige. Am meisten trägt zu dieser Stimmung die märchenhafte, ganz unerklärliche Beleuchtung bei. Man hat gerade in diesem Bilde Beziehungen zu Correggios Heiliger Nacht finden wollen, eher hat sich Dosso hier an deutsche Vorbilder angelehnt. Zunächst ist er in der Kennzeichnung der Örtlichkeit ganz Original; er bringt weder die bescheidene Hütte des Quattrocento, noch den glänzenden Palast der Renaissance. Ohne die geringste Andeutung der Baulichkeit verlegt er die ganze Szene in die Natur, in eine Waldeslichtung. Bei Dossos leichter Art, die es mit den Nebenumständen nicht immer genau nimmt, ist der Sitz Marias nicht klar, vermutlich gibt ein Felsenvorsprung oder

ANBETUNG DER KÖNIGE. London, Sammlung Mond

ein Baumstumpf den Ruheplatz ab. Vielleicht hat Dosso mit Willen vermieden, durch irgendeine große, feste Masse die Fülle des rauschenden Laubes zu unterbrechen. Die Anordnung des Bildes ist voll höchster Kunst. Das alte Mittel, durch eine dunkle Silhouette des Mittelgrundes die Komposition zu gliedern, ist auch hier verwendet. Dichtes, schattiges Laub einer Waldung bildet den wirkungsvollen Hintergrund, von dem sich die Hauptgruppe der heiligen Familie und zweier Könige abhebt. Dort, wo die Waldung sich öffnet und sich der Waldesboden über Steingeröll allmählich herabsenkt, sieht man einen Bach in wildem Strome hinabfließen. Am jenseitigen Ufer leuchten unter Büschen ein paar Gebäude auf, ein Haus vorn, ein hohes Kastell, einer der leichten, wie gefiederten Bäume Dossos und ein Bergkegel — alles sparsam durch Licht und Schatten angedeutet: man ahnt eine ganze Stadt, ohne in ihr Gedränge zu geraten. In der Figurenanordnung die höchste Vervollkommnung des alten Prinzips der Asymmetrie, das Dosso schon in seinem frühen Gemälde der kleinen Vision in Dresden befolgt hat. Die Hauptgruppe ist auf die eine Seite geworfen, eine kleine Nebengruppe, die etwa dem heiligen Anselmus auf dem Dresdener Bilde entspricht, in die andere Bildecke, dazwischen gönnt uns ein freier Raum den Blick in die Ferne. Die Hauptgruppe ist in ein Dreieck eingeordnet, die Nebengruppe in ruhiger Form fast horizontal abgedacht. Damit die großen Figuren ein Gegengewicht erhalten und die bewegte Szene im Hintergrund abklingt, werden in die linke Ecke noch zwei hinzugeeilte Hirten geschoben. — In der Stimmung der Landschaft mischt sich merkwürdig deutsches mit dosseskem Empfinden. Kein stiller Stern erhellt den Vorgang, sondern eine große leuchtende, gelbe Scheibe mit rosa Strahlen. Ganz das gleiche Phänomen können wir auf Altdorfers Geburt Christi und Hans Baldungs Anbetung der Könige (Kaiser-Friedrich-Museum) beobachten. Hat Dosso hier an die Abendsonne gedacht? Am meisten gleicht die Stimmung noch einer Sonnenabendbeleuchtung bei schweren Gewitterwolken, die sich verziehen. Ausgenutzt ist die Wirkung des strahlenden Himmelskörpers durch die prickelnden, bei Dosso stets wiederkehrenden Lichter auf den Gebäuden, auf den Bäumen und Gräsern in rosigen und gelblichen Tönen; breite Lichtflecken treffen das Kind und die Madonna, streifen den Turban des Mohrenkönigs, Haar und Mantel des greisen Herrschers und verlieren sich im Bart des hingekauerten Joseph. Neben dem grellen Licht die tiefsten Schatten in dieser Gruppe. Rechts ist alles weicher gehalten, in weniger scharfen Gegensätzen: der junge König ist lichtumflossen, und Knappen und Pferde sind in weiche Halbschatten gehüllt. Dosso

hat in die feierliche Szene etwas von seiner Unruhe gebracht. Die Elemente sind in Aufruhr, die Wogen des Baches schäumen, die feinen Bäume wiegen sich im Winde, das Gras scheint sturmgepeitscht, die Pferde, von denen die königlichen Reiter gestiegen sind, wiehern, der Wind hat sich in den Gewandsaum des jüngsten Königs gesetzt und bläht ihn auf. Unruhig im höchsten Maße ist auch die Haltung der Madonna, sie wirkt kaum noch wie ein Sitzen, sondern beinahe wie ein halbes vorgebeugtes Stehen; der linke Fuß ist ungeheuer hoch auf einen Säulenstumpf gestellt, der rechte lang nach vorn gezogen. Auch die Art, wie sie das lebhaft gehende Kindchen locker zwischen den Beinen hält hat etwas Beunruhigendes. Das dicke Kindchen streckt im Ausschreiten auf den Knien der Mutter, ebenso wie Maria die Hand in Segensgebärde gegen die zwei knienden Könige aus. Bei dem Mohrenkönige und dem alten Könige, die vor der Madonna knien, wird es stiller; die Sporen an den Füßen des Greises deuten darauf, daß er eben vom Pferde gestiegen ist.

In Joseph und dem jungen Könige hat Dosso zwei prachtvolle Charakterköpfe gegeben. Joseph ruht ganz zu äußerst am Rande, den linken Arm auf ein Buch gestützt — der würdige Greis erinnert im Typus an den heiligen Nicolaus in Tizians Sechsheiligen-Bilde des Vatikans. Der junge König, der etwas entfernt steht und dem der Knappe noch das Prachtgefäß hält, das die anderen schon abgesetzt haben, wirft von fern auf die Gruppe der heiligen Familie jenen glanzvollen Blick, den Dosso in guter Stunde seinen Gestalten verleiht.

Die Farben sind etwas stark bunt, im Mittelgrund ist viel leuchtendes Grün angewendet, besonders grell wirkt der zitronengelbe Mantel des knienden Königs. Die Technik ist von höchster Vollendung, ganz weich und breit, fast impressionistisch zu nennen. Mit wenigen kühnen Strichen sind die Lichter aufgesetzt, der Körper des Kindes ist mit den einfachsten Mitteln fleischig behandelt; nach dieser Richtung hin kann Dosso sich mit besten Venezianern messen. Komposition und Stimmung kommen dazu, uns die Mängel der Zeichnung und das etwas grelle Kolorit vergessen zu machen.

Heilige Familie. Hampton-Court, 97 (früher 421). — Etwas bunte und grobe Färbung. Luft: tiefblau bis fast ins Schwarze gehend; bläuliche Engelsköpfe; Licht aus den Wolken: hellkadmium bis ins Zitronengelbe spielend; Berge: scharf blau; die beiden einzelnen Bäume rechts: helloliv; Baumgruppe rechts: scharf grün, ebenso das Buschwerk; Wege: grün und oliv; kleine hellgelbe Lichter auf den Gebäuden. Alte vorn:

HEILIGE FAMILIE
HAMPTON-COURT, GALERIE

tiefblaues, fast schwarzes Gewand, rötlicher Gesichtston, ebenso die Hand; Mantel: hellkadmium, ebenso der Nimbus der Madonna; grünlichgelbe, graue, schwere Schatten; Madonna: Karmintaille mit weißlichen Lichtern; Mantel: schwarzblau mit steinockergelbem Muster; Kleid: karminrot, unten mehr ins Braunrote gehend; Gewand des vordersten stehenden Mannes: karmin, Mantel: blau mit orangegelbem Futter; Hahn: weiß mit gelblichgrünen Schatten, zinnober Kamm; hellster gelblicher Zinnober auf den Sandalen der Madonna ausgespielt; Kinderkopf ganz in graue Schatten gehüllt, kaum rötlicher Fleischton; Madonna mit rohem, weißem Kolorit und blauen Schatten, die von Übermalung herrühren; Josephs Gesicht rötlich, der andere Mann fast schwarz; Kinderkörper: rötliches Weiß. — Leinwand auf Holz geklebt; h. 1,676; br. 1,524. — Literatur: Berenson, Burlington, Law, The Royal Gallery of Hampton Court, Morelli: D. D., Waagen: B. D. Aus Carl I. Sammlung im Katalog derselben, S. 138, beschrieben, als Dosso und aus Mantua stammend erwähnt. In dem Katalog des Herzogs von Mantua von 1627 auch genau beschrieben. Vgl. auch Luzio, a. a. O., S. 130. Zwanziger: D. D. — In den englischen Katalogen stets Dosso genannt.

Das Bild ist ein starkes Effektstück und geht in der Buntheit noch über die Pracht der Anbetung bei Mond hinaus. Abgesehen von den Restaurationen, die besonders Kopf und Haar der Maria durch schwere bläuliche Töne entstellen, ist es nicht ganz eigenhändig von Dosso ausgeführt. Der Kopf der Madonna mit den scharfgeschnittenen Zügen, die Form der aufgehobenen Hand der heiligen Anna deuten auf Battista: vielleicht trägt er die Schuld, daß die Farben einen Stich ins Grelle bekommen haben. Immerhin ist die Komposition zu originell, der Typus der heiligen Anna zu bedeutend und auch das Landschaftliche zu leicht und flüssig behandelt, um mit Waagen Dosso als Urheber gänzlich auszuschließen. Die Figuren sind in die abfallende Seite eines rechtwinkligen Dreiecks so eingeordnet, daß zwei stehende Männer, die die merkwürdige Gruppe betrachten, die linke Bildseite bis zum Rande ausfüllen. Der hintere Mann ist ganz in Schatten gehüllt. Man kann die beiden Zuschauer entweder als Joseph und Joachim mit Rücksicht auf die trauliche Familienszene oder wegen des symbolischen Hahnes als Petrus und Paulus deuten. Maria ist hier als größte Helligkeit hervorgehoben, teils durch das Licht im Kopfe, teils durch den zitronengelben Nimbus, der ihr Haupt etwas roh umleuchtet. Sie nimmt auch sonst den bedeutendsten Platz, die Mitte im Bilde, ein. Etwas ungeschickt vorgebeugt,

kniet sie hier, indem sie den rechten Fuß weit unter dem Kleid vorstreckt; mit der Rechten weist sie auf das Kindchen, mit der Linken stützt sie sich auf eine Rampe. Die heilige Anna mit dem breiten dossoschen Gesicht hockt tief auf der Erde, der Kopf ist fast ganz beschattet; sie hebt, im Gespräch zur Maria gewendet, die linke Hand empor. Dicht an sie geschmiegt duckt sich das kleine Christuskind, das einen weißen Hahn, dem die Füßchen zusammengebunden sind, als Spielzeug liebkosend unter seinem Arm hält. Auch hier ist das Trennungsmotiv in Gestalt einer Mauer angewendet, die sich halb durch das Bild zieht. Rechts öffnet sich der Blick auf eine Waldlandschaft, die ein schäumender Fluß durchströmt. Dort wo die Bäume sich lichten, sieht man ganz hinten am Fuße eines spitzen Bergkegels eine große Ortschaft und etwas mehr links ein Schloß auftauchen. Die feinen, herbstlich gelben Bäume im Mittelgrunde scheinen im Winde zu zittern. Gelbes Licht durchbricht jäh die dunkelblauen Wolken, aus denen rechts vier liebliche Engelsköpfchen herabschauen, die an Dossos beste Schöpfungen erinnern. Weniger erfreulich ist der Vordergrund gemalt; die einzelnen Blumen wirken hart und ausgeschnitten; sie gehören Battista oder der Werkstatt an.

Genre, Dekoration und Bildnis.

Bambocciata. Galleria Pitti, 148. — Das helle Rot des alten Mannes links leuchtet heraus; der zweite braune Mann hat tief zinnoberrotes Gewand; der letzte in der hintersten Reihe wiederum in hellem Zinnober; Teppich: hellgelbliches Rot; Hund: weiß, Brüstung: grau. — Vielfache Restaurationen, z. B. am Auge des Mannes mit der Spindel, an der linken Hand und am Busen der früchtehaltenden Frau; die Farbe selber an vielen Stellen abgescheuert und mit einem dicken Firnis überzogen. — Leinwand; h. 1,44, br. 1,43. — Kam 1665 für „100 doble" aus dem Besitz Giannotto Cenninis aus Siena an Leopoldo de'Medici und galt als Bildnis der Narren der Herzöge von Ferrara ohne Namen des Malers. — Literatur: Berenson: D. D. spät, Burlington, Zwanziger: D. D., Giglioli, Dokument der Erwerbung, Rivista d'Arte, An. VII n. 5 bis 6, Sett. Dicem. 1910.

Acht lustige Personen sind in Halbfiguren um einen mit einem orientalischen Teppich bedeckten Tisch gruppiert. Die auf den ersten Blick nicht ganz klare Anordnung ist offenbar darauf berechnet, jeden einzelnen Kopf deutlich sichtbar zu machen. Der Besteller — falls das Bild ein Auftrag war — hatte vermutlich acht erkennbare Bildnisse verlangt,

und der Maler hat seinen Auftraggeber nicht so enttäuscht, wie seinerzeit Rembrandt die Schützengilde. Dosso hat keinerlei malerische Überschneidungen gegeben, sondern die Leute hübsch ordentlich in Reih und Glied, in der alten Art des Gruppenbildes, aufgestellt[179]).

Vor dem Tisch sitzt ein muskulöser Zwerg im Profil mit entblößtem Oberkörper, das Haupt mit Rosen bekränzt; er ist mit einem Kugelspiel beschäftigt, dem das Bild seinen Namen dankt. Hinter dem Tisch, auf dem ein Tamburin und eine Maske liegen, sitzen die Figuren der ersten Reihe: ein lachender Mann, der sich zu dem nackten Kugelspieler beugt und einen Spinnrocken in der Hand trägt, neben ihm im Profil mit entblößtem Busen eine üppige dunkelhaarige Frau, die eine Fruchtschale und ein Messer in Händen hält. Zwischen beiden schaut eine blondhaarige Frau lächelnd mit gesenkten Augen hinunter. Hinter den Sitzenden erscheint eine stehende Reihe von Männern, ganz links ein fetter, alter, unbärtiger Mann über und über grinsend. Er hält einen mit Weinlaub bekränzten Widder im Arm, das aus dem Altertum überkommene Zeichen bacchischer Lust; neben ihm blickt der scharfgezeichnete, charaktervolle Profilkopf eines ernsteren, gleichfalls unbärtigen Mannes hervor. Zwei mehr oder weniger lachende, bärtige Männer, die sich sehr ähneln und Brüder zu sein scheinen, von denen einer einen kleinen spanischen Seidenspitz hält, schließen links die Gruppe ab. Vorn im Bilde ist wieder die Brüstung benutzt, auf der ein Teller mit einem Käse, ein Messer und ein Zweig Palmenfrüchte liegen.

Der Maler hat hier vermutlich die Teilnehmer eines Festspiels in ihren verschiedenen Rollen wiedergegeben, aus denen sich vielleicht die Attribute erklären lassen. Das Bild ist breit und skizzenhaft ausgeführt; trefflich ist die Lichtwirkung der aus dem Dunkel aufleuchtenden Köpfe beobachtet. Die Komposition ist äußerst gedrängt und knapp im Raume. Als Farbe wirkt es ganz einfach; nur das Rot spricht in den verschiedensten Abstufungen. Leider ist das Bild so stark restauriert, daß eine feinere Stilkritik verstummt. Vielleicht war Battista mit daran beteiligt. An ihn erinnert die etwas hart ausgeschnittene rechte Frau mit der länglichen Nase.

Der heilige Michael. Dresden, Gemäldegalerie, 125. — Wolken: teils tiefgrau, teils kräftig blau mit etwas helleren Streifen; Michael: rötliche Haare von violettem Band durchzogen; Nimbus: orangegelb; Flügel: grau, an den Spitzen rosig; flatternder Mantel: mattes Strohgelb mit steinockerfarbenem Schatten; Rüstung: grünes Mittelstück, über der Brust und am Kragen: gelbrot mit gelben Lichtern; unteres Gewand-

stück: karminrot mit weißgrauen Lichtern; Strümpfe: leuchtendes Blau mit gelbroten Schäften; grauer, dunkler Schild mit gelber Metallverzierung; Inkarnat: hellrosig; Teufel: weißhaarig und rotbraun im Fleisch; hintere Berge: fein graublau; Ebene am Abhang: in braunem und feinem hell grünlichem Ton. — Fast tadellos erhalten. Etwa $^1/_2$ Meter links vom Rande leichte Quersprünge. An wenigen Stellen die Farbe abgescheuert so z. B. an den Zehen des rechten Fußes Michaels. — Leinwand; h. 2,05, br. 1,19. 1746 aus der herzoglichen Galerie zu Modena als Werk Dosso Dossis. — Literatur: Berenson, Burlington, Mendelsohn, Morelli, Dresden, S. 189 bis 190, Woermann Gal.-Katalog, Venturi, Galerie Estense, S. 356, Zwanziger: D. D., Hübner, Galerie-Katalog: Penni (?).

Auch hier war es wieder Morelli, der, ohne die Urkunden zu kennen, zuerst für Dossos Urheberschaft eintrat. Das Bild war wohl — auf Grund einer sehr allgemeinen Ähnlichkeit mit Raffaels Michael im Louvre — bei seiner Erwerbung Penni zugeteilt worden. Wenn Morellis Zuschreibung schon durch das alte Inventar der herzoglichen Galerie in Modena von 1688 an Glaubwürdigkeit gewinnt, so wird es durch die Zahlungsurkunden, die Venturi veröffentlicht hat, zum mindesten zur Gewißheit, daß Michael und sein Seitenstück, der heilige Georg, den Brüdern Dossi in Arbeit gegeben wurde. In dem erwähnten Galerie-Inventar heißt es:

„Fra le finestre sono collocate 2 Tavole con figure un po' meno del naturale nell' una S. Giorgio a cavallo trafigge il Drago nell' altra S. Michele che caccia il demonio giù negli Abissi, sono di mano del mentovato Dossi, et opere degne di lui alte palmi $9^1/_2$ larghe $5^1/_2$."[180])

Es ist merkwürdig, daß bis in die neueste Zeit keiner der Dossoforscher die von Venturi längst veröffentlichten Zahlungsurkunden mit den Dresdner Gemälden in Verbindung gebracht hat. Es scheint, daß beide Bilder bereits am 28. Februar 1540 in Arbeit waren und zwar Dosso unter der Mitarbeiterschaft Battistas in Auftrag gegeben wurden. Daß für die beiden Bilder — es wird zunächst nur von „due Tele" ohne nähere Bezeichnung gesprochen — in erster Linie Dosso als Beauftragter in Frage kommt, geht aus der Form der ersten Zahlungen hervor: es wird summarisch an ihn gezahlt, für so und so viel Arbeitstage von ihm und so und so viel Tage Battistas bzw. der Gehilfen[181]). Am 6. März werden dann die Bilder genauer bezeichnet als „quadri grandi"[182]), und auch hier wird Dosso als Mitarbeiter mit 6 Arbeitstagen erwähnt. Am 13. März endlich erfahren wir den Gegenstand der beiden „quadri grandi"[183]): der heilige Michael und der heilige Georg. Es scheint,

DER HEILIGE MICHAEL. Dresden, Gemäldegalerie

daß die beiden Bilder am 30. April beendet waren und daß bei den letzten unwesentlichen Arbeiten nur Battista beteiligt war, da Dosso hier nicht mehr genannt wird. Wieder werden die beiden Bilder nach ihren Gegenständen bezeichnet, und es wird von ihnen ausdrücklich gesagt, daß sie an den Hof geliefert würden, woraus man auf ihre Beendigung schließen kann, um so mehr als von ihnen seitdem nicht mehr die Rede ist. Diese letzte Zahlung erfolgt an Battista[184]). Der Stilkritik bleibt es überlassen, aus den beiden für die Brüder gemeinsam gebuchten Werken die verschiedenen Hände herauszulesen. Und hier werden wir mit Morelli und Berenson Michael den eigenhändigen Werken des Meisters einreihen und die Ausführung des heiligen Georg an Battista und Gehilfen geben. Beiden Bildern liegen Erinnerungen an Raffael zugrunde. Beim Michael neigte man zu der Annahme, daß der im November 1518 nach Ferrara gesendete Karton Raffaels mit einem heiligen Michael die Anregung gegeben habe. Die Möglichkeit liegt vor, da Dossos Bild im allgemeinen auch an das ausgeführte Bild im Louvre erinnert. Wahrscheinlicher ist es, daß die Dossi zur Zeit ihres römischen Aufenthalts in Raffaels Atelier selbst Zeichnungen und Entwürfe von Bildern gesehen haben. Nur unter solcher Voraussetzung läßt sich die gleichzeitige Nachahmung von Raffaels heiligem Georg in der Eremitage erklären, der nachweislich schon 1506 von Urbino nach England geschafft wurde[186]).

Michael ist hier in dem Augenblick dargestellt, in dem er dem Satan die Lanze in den Leib stoßen will. Er schwebt aus den Wolken herab: es ist kein eleganter Ritter, sondern ein schwerer, massiger Jünglingskörper, der in nicht ganz überzeugender Verkürzung mehr auf den Wolken steht, als daraus herabschwebt. Für diese kleine Schwäche in der Zeichnung wird man reichlich entschädigt durch die Kunst der Komposition, die den vorhandenen Raum ganz ausnutzt, ohne gedrängt zu wirken. Das dekorative Talent Dossos verdient um so größere Anerkennung, als er nie den Charakter der Darstellung der Schönheit der Linie opfert. Sowohl der wuchtige Michael wie der am Boden sich windende Satan sind Gestalten von überzeugender Kraft und märchenhaftem Reiz. Nicht zum mindesten dankt Michael den Zauber seiner Wirkung der Farbenglut und der Pracht seines Kostüms, das mit technischer Vollendung gemalt ist. Erhöht wird der unheimliche Reiz durch die Landschaft mit stark bewölktem graublauem Gewitterhimmel, aus dem hie und da gelbliche Lichter zucken. Unten am Boden in einem Meer von Rauch und Flammen, das mit höchstem technischem Können ausgeführt ist, windet sich die rotbraune Gestalt Satans, eines weißbärtigen, zähne-

fletschenden Alten. Er ist durch Krallen an den Händen und bärenartige Klauen und fledermausartige Flügel gekennzeichnet. Zu einer letzten, vergeblichen Abwehr erhebt er noch mit der Rechten eine dreizackige Gabel, während sich unter ihm der Abgrund mit Feuer und Dunst auftut, der ihn im nächsten Augenblick verschlingen wird. Links öffnet sich ein kleiner Ausblick mit einem letzten Lichtstreifen auf blaue Berge. Rechts die schwere, braune Silhouette eines zerklüfteten Felsens mit ein paar spärlichen Stämmen, von Sturm und Wetter krumm gebogen. Der Kampf von Himmel und Hölle zwischen dem lichten jungen, ritterlichen Engel und dem braunen alten Teufel ist in seinen künstlerischen Gegensätzen auch auf die Landschaft übertragen. Es ist ein Werk, noch geboren aus der glühenden Phantasie des Mittelalters, aber ausgeführt mit den Kunstmitteln der höchsten Blütezeit.

Bildnis des venezianischen Admirals Giovanni Moro. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 161. — Inkarnat: bräunlich rot; Haar und Bart: schwarz an den Schläfen ergraut; Hintergrund: schwarzbraun; Panzer: schwärzliches Grau, mit weißlichen Lichtern und roten Reflexen; Mantel: karminrot; Kommandostab: braun. — Viele kleine Ausbesserungen, besonders im Hintergrund, auch an der Stirn, z. B. am Glanzlicht. Oben rechts in späterer Aufschrift bezeichnet IOANNES MAURUS GENERALIS MARIS IMPERATOR MDXXXVIII. — Leinwand; h. 0,83, br. 0,67. 1841 in Venedig erworben. — Literatur: Berenson, Fischel in seiner Biographie des „Tizian", Stuttgart und Leipzig 1907, Venturi, Gall., Crespi: D. D. Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausgabe von Jordan, Leipzig 1877 II, S. 393 und 394, Tizian genannt, so auch in dem beschreib. Verzeichnis des Kaiser-Friedrich-Museums von 1909.

Man glaubte früher allgemein, in dem Bilde ein Werk Tizians aus dem Jahre 1538 vor sich zu haben, ein Jahr vor dem Tode des Admirals. Die Inschrift, die aus späterer Zeit stammt, ist für die Entstehung nicht verbindlich. Venturi hat hier wohl zuerst Dossos Hand in dem feisten, aufgeschwemmten Gesicht mit den blutunterlaufenen Augen des mächtigen Admirals erkannt. Es ist eigentümlich, daß gerade ein ferraresischer Künstler den gefürchteten Feind seiner Heimat gemalt hat[187]). Vielleicht sind die Beziehungen durch den Herzog von Urbino geknüpft worden, unter dessen Kommando Moro stand. Das Bildnis könnte dann in den dreißiger Jahren entstanden sein, was der breiten Malerei durchaus entspricht. Die Stellung ist äußerst einfach. Der Admiral, mit dem Körper und dem Kopf gleichmäßig in einer reichlichen Dreiviertelansicht ge-

geben, neigt das Haupt nur leise auf die rechte Schulter. Er ist barhäuptig und trägt einen dunklen Stahlpanzer, dessen verschiedene Spiegelungen in den weißen Lichtern, den grauen und roten Reflexen mit einer Liebe behandelt sind, die Dosso eigentümlich ist. Ein karminroter Mantel, der über die rechte Schulter fällt, kennzeichnet auch eins der Motive, die Ludwig Justi für unseren Künstler herausgehoben hat, „das Herausleuchten des Rots in der Ecke", vor allem aber spricht für Dosso die etwas derbe, realistische Ausführung — die blutunterlaufenen Augen. Tizians Bilder sind aristokratischer in der Auffassung und zeigen in der Formenbehandlung stets eine Neigung, in großen Flächen die Struktur wiederzugeben, ohne das Individuelle zu verlieren. Diese Höhe hat Dosso nur ganz selten erreicht. Streicht er den Kopf in große eckige Flächen zusammen, so wirkt er oft etwas leer. Wo er sich bemüht, den Einzelheiten liebevoll nachzugehen, wird er um einen Hauch rundlicher und kleinlicher — so auch in dem meisterhaft charakterisierten venezianischen Admiral.

*

Ein nicht sicher zu datierendes Bild Dossos.

S. Cosmas und S. Damian. Rom, Galleria Borghese, 22. — Damian: graublaues Gewand; Cosmas: zinnoberroter Mantel, graues Gewand mit roten Streifen und weißen Lichtern; Kranker: rötliches Fleisch; Hosen: weiß; Frau: grünes Gewand, gelbgoldene Borten, weiße Ärmel mit gelben und orange Streifen und gelbgoldenes Netz; Hintergrund: nicht erkennbar, ob links ursprünglich eine Landschaft war, die rot übermalt wurde; Grund: rechts grau; Stufen: grau. — Erhaltung sonst gut; durch die Mitte ein Längssprung. Links, etwa vier Zentimeter vom Rand und zwanzig Zentimeter über den Stufen, ein Stück herausgeplatzt. — Leinwand; h. 2,25, br. 1,57. Stammt aus dem Hospital von Sant' Anna zu Ferrara. — Literatur: Berenson, Burlington, Morelli, Rom S. 278, Venturi Gall. Borghese: D. D. Zwanziger: Ferrarese, der Mazzolino nahesteht.

Es ist ein grobes Dekorationsstück, das Dosso für das Hospital Sant' Anna in Ferrara lieferte. Dort wird es noch 1621 von Guarini erwähnt: „nell' Altare in capo al dormitorio delle Donne un S. Cosmo e Damiano de' Dossi di singolare vaghezza."[188]) Morelli hat das Bild zuerst Dosso zurückgegeben; mit Unrecht wird es ihm von den beiden neuesten Biographen, Zwanziger und Gardner, wieder abgesprochen. Es trägt in den Einzelheiten sowohl den Formen der Ohren, der Hände, den zusammengezogenen Brauen, wie in der rötlichen Fleischfarbe des Kranken, ganz auffällig

die Stilmerkmale Dossos. Auch das Bewegungsmotiv, der starke Gegensatz zwischen emporgezogenem und langgestrecktem Fuß, passen für Dosso. Der Maler, der oft in seinen Darstellungen sich mit der genreartigen Auffassung der Niederländer berührt, ist hier teilweise italienischer Pathetiker geblieben. Damian sitzt im Profil mit der Würde eines römischen Konsuls auf seinem Podium, rechts hält er ein kleines Instrument, vermutlich ein Schabeisen, um die Zunge des Kranken abzukratzen, dessen Kopf er mit der Rechten faßt. Der Kranke hockt vor ihm auf der obersten Stufe mit entblößtem Oberkörper in scharfer Drehung und streckt die Zunge heraus. Cosmas, ein echter Dossokopf wird hinter der Gruppe sichtbar, er hält mit ernster Miene ein wohl mit Harn gefülltes Glas empor. Eine junge Frau im satten grünen Gewand mit Goldborten gekleidet, ein Goldnetz in ihren Haaren, steht links in der Ecke und sieht gleichgültig zum Bilde hinaus. Unten auf der ersten Stufe steht eine Medizinbüchse mit der Aufschrift ONTO D . ., wohl mit Unrecht von Morelli als scherzhaftes Monogramm des Meisters „Onto Dosso" gedeutet: Knochenfett. Venturi ist im Recht, wenn er hier nur einfach den Namen einer beliebigen Art des Fettes ergänzen will. Das Bild ist weiträumig komponiert, der Typus des Cosmas erinnert noch an Mazzolino, in der stehenden Frau Anklänge an Giorgione. Wegen der skizzenhaften Art ist die Datierung erschwert, doch ist das Bild keinesfalls vor 1512 anzusetzen. Da es sich noch 1621 an Ort und Stelle befand, so kann es nicht, wie Venturi annimmt, bereits 1607 dem Kardinal Scipio Borghese vom Erzbischof von Ferrara geschenkt worden sein.

*UNSICHERE WERKE DOSSOS**

Amsterdam, Sammlung Lanz, Ceres? — Hintergrundswand: warmes Grau; Mieder: tiefes Karmin, weißer Ärmel mit grauen Schatten; Mantel: gelb; Schatten im Fleisch: graugrün; Haar blond; in der Landschaft scharfe Gegensätze zwischen den braunen Bäumen des Vordergrunds und den blauen der Ferne, der Mittelgrund vermittelt durch Oliv. Gebäude blau mit weißen Lichtern. — Leinwand; h. 0,60, br. 0,53. — Aus venezianischem Kunsthandel, gut erhaltenes, dekoratives Stück. — Von Bode und Lanz als Dosso erkannt.

In der Literatur nicht erwähnt.

* Alphabetisch nach Städten geordnet.

CERES (?). Amsterdam, Sammlung Lanz

Die Frau kann nach ihren Attributen als Ceres gedeutet werden. Ein Kranz aus Tuberosen und Ähren schmückt ihr blondes gewelltes Haar. In der Rechten hält sie ein großes Büschel Ähren, während in der vom Rahmen überschnittenen Hand weiße Blüten sichtbar werden, die sie in die Schürze gerafft hat. Ganz dossesk die gelbe Farbe des flatternden Mantels in der eigentümlichen Mischung von Steinocker und Kadmium. Der Hintergrund öffnet sich links zu einem hübschen Landschaftsdurchblick auf Bäume, Wiese und einige Gebäude. Der Landschaftsausschnitt, wie die großen Verhältnisse des Gesichts deuten auf Dosso. Das lieblos gezeichnete Ohr, der ausgeholte Umriß des Halses, wie die grob gezeichneten Hände lassen eine der flüchtigeren dekorativen Arbeiten aus Dossos Werkstatt vermuten, wo anderen Händen, vorzüglich Battista, die Fertigstellung überlassen wurde. Für ihn sprechen auch die scharfgeschnittenen Falten in dem weißen Ärmel und der Mangel an Borten und Besatz (Madonna in Rovigo). Das Bild ist wohl früher als die Rhombenbilder in Modena entstanden, noch dünner gemalt und zurückhaltender in der Farbe.

Sammlung Lanz, Kleine Lunette mit Putten. — Luft: tief blaugrau; Adler: weiß; mittlere Kugel: dunkelblau; die seitlichen Kugeln: karmin; Gewandung der Putten: strohgelb, graublau und grün; Fleisch:

rötlich; Luft: blaugrau ohne Wolken. — Holz; br. 0,58, h. 0,20. — Tadellos erhalten. Durch Tausch aus der Sammlung Frizzoni in die von Lanz übergegangen. Das Bild soll von der Hochzeit der Caterina Farnese mit Rainoldo Ariost stammen, etwa 1510 bis 1515[189]).

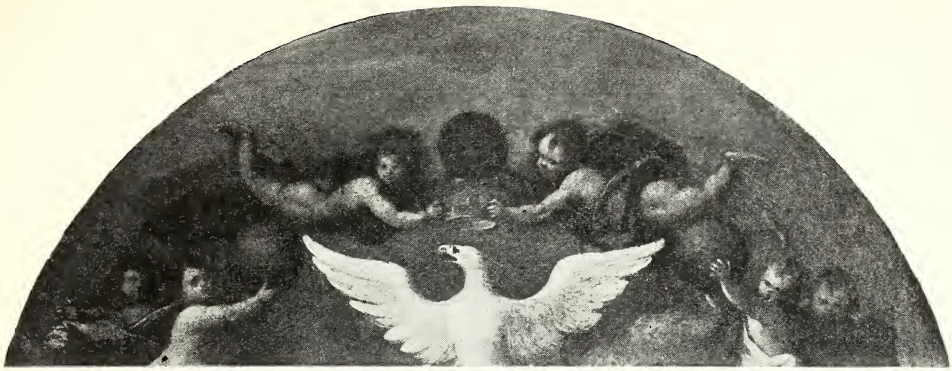
Inmitten eines wolkenlosen, blauen Himmels schwebt der Estensische weiße Adler, über den zwei fliegende Putten eine Krone und eine dunkelblaue Kugel halten. Von beiden Ecken eilen noch je ein Paar nur teilweise sichtbare Putten hinzu, die zwei karminrote Kugeln herbeischleppen.

Es ist ein kleines, prächtiges Stück, sowohl in der Farbenstimmung, wie in den Gesichtstypen und den Falten ganz dossesk. An Dosso erinnert auch der Haarbüschel, der den Putten in die Stirn hängt. Auch der herrliche, ausdrucksvolle Adler könnte von des Meisters Hand sein. Befremdend wirken die für Dosso etwas zu schlanken Verhältnisse der Putten, besonders des links schwebenden. Mit der Zeitbestimmung 1510 bis 1515 geht der Charakter der Malerei nur dann zusammen, wenn wir sie an das Ende rücken, denn sie ist bereits weich und künstlerisch behandelt.

Dresden, Königliche Gemäldegalerie, 155, Bildnis eines Gelehrten. — Hintergrund: dunkelgrau; Haar: grau; Käppchen und Talar: schwarz; Foliant: rot. — Holz; h. 0,82,5 br. 0,69. — Sehr stark übermalt. 1746 aus der herzoglichen Galerie zu Modena. — Literatur: Morelli, Dresden, hat zuerst auf die Möglichkeit hingewiesen, daß D. D. der Maler sei; ihm schließt sich ebenso vorsichtig Woermann an. Bestimmt für D. D. treten ein Berenson, Frizzoni. Schon seit 1638 unter dem Namen des Correggio bekannt, dessen Urheberschaft schon Jul. Meyer (Correggio, S. 90—92 und S. 374) anzweifelt; Lübke, Essai de L'histoire de l'art II, S. 296 nennt Lotto; Ricci, Correggio, S. 128, 129 spricht es Correggio ab. Ehemals befand es sich im Besitze des Bischofs Coccapani von Reggio (Venturi, Gall. Estense, S. 226).

Ein älterer, ergrauter Mann mit schwarzem Käppchen und schwarzem Talar steht vor einem Tische, auf dem er mit der Rechten einen Folianten hält; die Linke faßt die Handschuhe. — Die vielfachen Übermalungen gestatten kein sicheres Urteil.

Frankfurt, Städelsches Museum 49 A., Kopf eines bartlosen Mannes. — Hintergrund: schwärzlichgrau; Gewand: graugrün; Gesichtston: warm; Hals: rötlich braun; Augen: blaugrau; Haar: dunkelbraun;



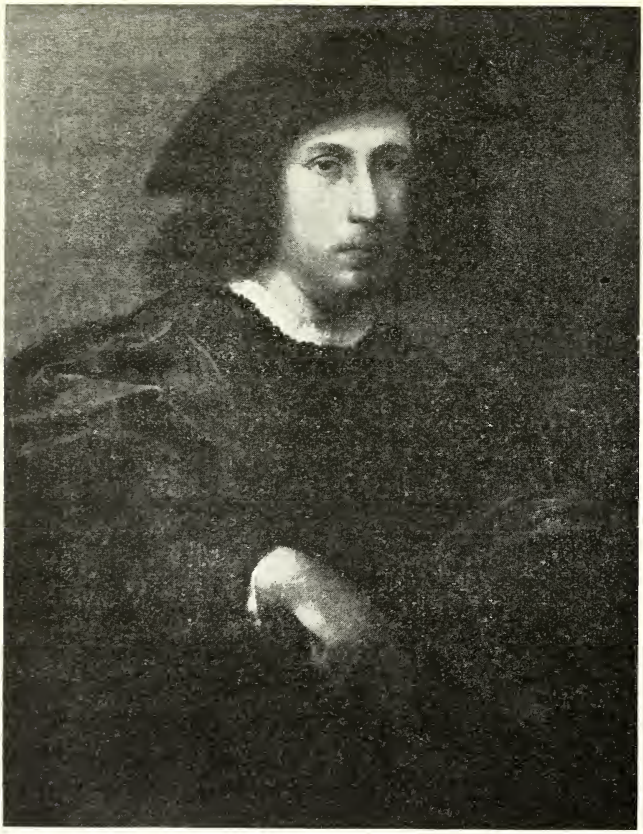
LUNETTE MIT PUTTEN. Amsterdam, Sammlung Lanz

Kappe: schwarz. — Leinwand; h. 0,40, br. 0,314. — Reparaturen an der Mütze und Schläfe. Erworben 1891 als Geschenk des Herrn Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt. In der Galerie als: Venezianische Schule. — Literatur: Berenson: D. D.

Das unterlebensgroße Brustbild eines jüngeren Mannes zeigt die breite Backen- und Kinnladenpartie, die Dosso eigentümlich ist; die Unterlippe ist etwas vorgeschoben, die Nase kurz mit betonter Kuppe, der Blick der blaugrauen Augen hat das unbestimmt Sehnsüchtige, das auf den Einfluß venezianischer Kunst deutet. Auf dem dunklen, glatt herabfallenden Haar sitzt ein schwarzes Käppchen.

Liverpool, Walkers Art Gallery, 82. Bildnis des Guidobaldo Montefeltro, Herzog von Urbino. — Grund: dunkelbräunlich; warmer Fleischton; Kappe: schwarz; Gewand: olivgrün; Helm: stahlgrau mit rotem Futter. — Holz; h. 0,859; br. 0,659. — Sprünge und Wurmstiche. — Literatur: Berenson: D. D. In der Galerie: Giorgione; Cavalcaselle, Nachfolger Ghirlandajos, del Sartos oder Pontormos. Waagen: Nachfolger Giorgiones vielleicht Morto da Feltre oder Lorenzo Luzzo.

Der Herzog ist nach links gewendet; die Rechte hängt von einer Brüstung schlaff herab; die Linke hält einen Helm, der darauf ruht. Er trägt eine schwarze Kappe und ein olivgrünes Gewand, aus dem ein gekräuseltes weißes Vorhemd hervorsieht. Da es unter Glas gebracht wurde und ganz dunkel hängt, so ist die kritische Betrachtung beschränkt. Das Bild entspricht in der Ähnlichkeit den anerkannten Bildnissen des Herzogs im Pitti, in der Galerie Liechtenstein usw. Es zeigt die matten, halb



BILDNIS DES GUIDOBALDO MONTEFELTRO.
LIVERPOOL, WALKERS ART GALLERY

verschleierten Augen, den fest geschlossenen, etwas mürrischen Mund und das vorgeschobene Kinn, Züge, die schon das kindliche Gesicht des Knaben andeutet, den Justus von Gent als kleinen Thronfolger in dem bekannten Gruppenbilde des Palazzo Barberini malte. Das körperliche Leiden, dem der erst 35jährige erlag, haben diese Züge verschärft. Daß Dosso den Herzog, der 1508 bereits starb, zu Lebzeiten gemalt hat, scheint ausgeschlossen, Beziehungen zu Mittelitalien lassen sich bei Dosso erst später feststellen. Selbst an eine mögliche Brücke durch den Herzog von Mantua — Giudobaldos Gattin war die berühmte Elisabeta Gonzaga — kann erst seit 1512 gedacht werden. So könnte es sich bei Dosso nur um eine Kopie handeln, die möglicherweise auf ein Original Giorgiones zurückgeht. Ganz abzuweisen ist hier die Taufe auf Dosso nicht: der warme Gesamtton, die Farbenskala und die Umstilisierung von Kopf und Figur in das Breite und Fleischige sprechen für den Ferraresen. Bedenken erweckt höchstens die etwas schlanke, herabhängende Hand.

London, Sammlung Holroyd, BRUSTBILD EINES MANNES. — Dunkler Grund; Gewand: blau, Hemd: weiß, Haar: braun. — Leinwand; h. 0,550, br. 0,450. — Stark abgerieben und verputzt. Trägt den Namen Rembrandt am Rahmen. Die Vermutung: D. D. Holroyd.

Der bartlose Mann, in mittleren Jahren, der den Kopf stark in das Dreiviertel kehrt, ist in etwas antikisierender Gewandung dargestellt. Ein blaues Gewand, unter dem ein Stück weißen Vorhemds sichtbar wird, fällt von der Schulter herab. Die Haare sind struppig, die Augen schauen scharf nach links. Die zusammengezogenen Brauen zeigen etwas von dem Dossi eigentümlichen Ausdruck. Die Technik ist breit und malerisch.

Modena — R. Galleria, 450, Bildnis Alfons' I. — Gewand: stark ultramarinblau; Ärmel an den inneren Ellbogen durch die Rüstung hervorsehend: tiefkarmin; Rüstung: grau mit gelben Beschlägen; Brüstung graugelblich; Eisenhandschuhe stehen kaltgrau darauf; Gesicht: warm bräunlich vom kühlen Grund aufleuchtend; Hintergrund: tiefblaue Berge; rote zinnober Fleckchen in den Hüten und Fahnen der Krieger. — Kleine Sprünge und sehr geschickte alte Ausbesserungen. — Leinwand; h. ca. 1,40, br. ca. 1,11. — Im Inventar vor 1720 als Dosso Dossi erwähnt. — Literatur: Burlington, Venturi, Gall. Estense u. Gall. Crespi: B. D. Patzak, Zwanziger: D. D.

Venturi und Carl Justi erkennen[190]), in dem prächtigen geharnischten Kniestück der Modeneser Pinakothek die Dossosche Kopie eines berühmten Tizianschen Originals, wo nur der Hintergrund eine selbständige Erfindung des Ferraresen ist. Tizian hat den Herzog zweimal gemalt; das früheste Bild stammte wohl aus den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft, da es 1532 nicht mehr recht ähnlich war. Vasari beschreibt es und Michelangelo, der es auf seiner Flucht aus Florenz 1529 in Ferrara sah, bedenkt es mit höchstem Lob. Carl V., dem vielleicht ebensoviel daran gelegen war, ein Meisterwerk Tizians als ein Andenken an seinen Schützling zu besitzen, erbat sich das Bild vom Herzog als Geschenk, während er zur Krönung in Bologna weilte. Er hängte es in seinem Arbeitszimmer auf, weil er gern die Züge des klugen Charakterkopfes betrachten mochte, der ihn seinerzeit in das Gewirr der italienischen Politik eingeweiht hatte, des herzoglichen Kanoniers, der ebenso geschickt das Rad der Diplomatie wie seine Töpferscheibe zu drehen verstand. 1533 soll das Bild nach Spanien gewandert sein und ist seither verschollen. Tizian versprach Alfons einen Ersatz zu malen; das Bild wird erst 1537 nach des Herzogs Tode fertig und von Ercole II. königlich belohnt. Das zweite Bild war vermutlich nur eine getreue Wiederholung des ersten, denn Thebaldi berichtet von ihm, daß es dem ersten „wie ein Wassertropfen dem anderen gliche". Vasaris Beschreibung, daß der Herzog dargestellt war „con un braccio sopra a un gran pezzo d'artigliera" ist demnach für

beide Bilder Tizians zutreffend. Schon das erste Bild konnte mit Recht das Kanonenmotiv anwenden, denn bei der Belagerung Legnanos entschied bereits 1510 des Herzogs Riesenkanone den Sieg. Das zweite Bild unterschied sich von dem ersten nur durch Hinzufügung der Ordenskette des heiligen Michael, die Alfons 1528 verliehen und die Tizian für die Ausführung des zweiten Bildes übersendet wurde.

Mit dem Modeneser Bild teilt das Porträt Alfons' I. im Pitti die Ehre, als Kopie des verschollenen Tizianschen Originals, ja sogar als das stark restaurierte Original selbst zu gelten. Als Maler des Pittibildes wird einerseits Dosso, andererseits Girolamo da Carpi genannt (Berenson). Dosso ist als Kopist des Pittibildes auszuschalten, da die feinen, wohlgepflegten, fast frauenhaften Hände eher an Girolamo da Carpi erinnern, für den auch die etwas geleckte Technik spricht. Beide Bilder, das in Modena, wie das im Pitti, tragen den Michaelsorden, bei beiden kommt das Kanonenmotiv vor, bei beiden ist der Kopf nicht ganz gleich, aber doch ähnlich in das Dreiviertel gewendet. Gewandung, Hintergrund, vorderer Bildabschnitt und Haltung sind aber völlig verschieden. Auf dem Gemälde im Pitti trägt der Herzog Wams und Pelzmantel und steht ruhig, den Arm fest auf eine Kanone gestützt, im Innern eines Zimmers; die andere Hand greift leicht an das Schwert. Wie es für den landschaftlichen Hintergrund mit dem Schlachtenbilde paßt, haben wir in Modena den Schlachtenführer vor uns; er steht in Waffenrock mit Armschienen vor einer Brüstung. Die Linke berührt leicht das Kanonenrohr, die Rechte hält in angespannter Bewegung in freier Luft die Quadrelle. Vor ihm auf der Marmorbrüstung liegen die schweren Eisenhandschuhe. Der Hintergrund schildert die Vernichtung der venezianischen Flotte bei Polesella am 22. Dezember 1509. Rechts der Po und die in Brand gesteckten Fahrzeuge der Venezianer. Links stürmen die Estensischen Soldaten zum Angriff auf den Brückenkopf. Da die Bilder in Modena und im Pitti in der Anordnung so verschieden sind, wie die beiden Gemälde des Tizian gleich gewesen sein sollen, so kann nur eins von jenen als Kopie des verschollenen Originals des großen Venezianers angenommen werden. Alles spricht für das Bild im Pitti; zunächst Vasaris Beschreibung, denn hier ruht der Arm wirklich auf dem Geschütz, während im Modeneser Bild die Hand nur leicht die Kanone berührt. Die viel charakteristischeren Züge des Pittibildes lassen darauf schließen, daß es sich hier um die getreue Kopie eines sehr bedeutenden Originals handelt. Vor allem aber ist die Haltung des Modeneser Bildes für einen Tizian aus dieser Zeit sehr unwahrscheinlich. Tizian wählt für seine Bildnisse eine ruhige,

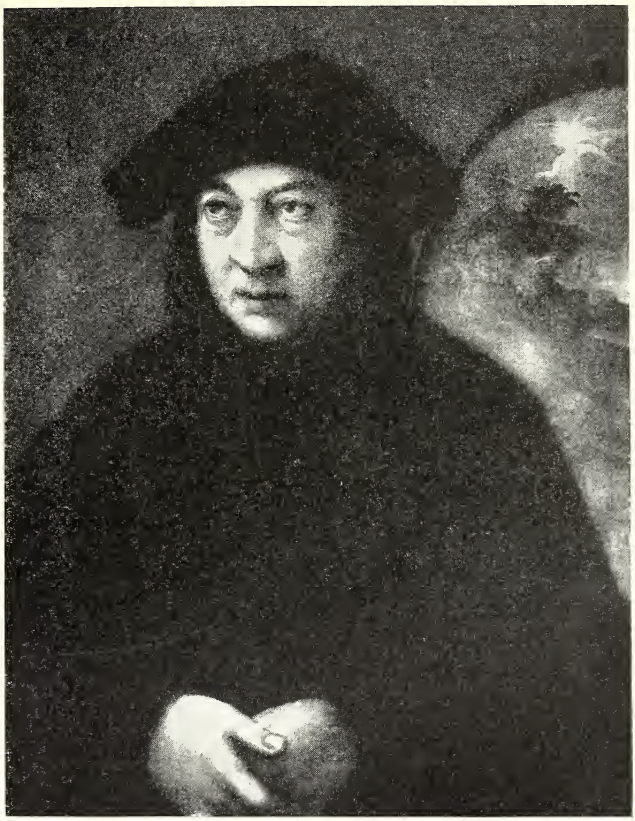
geschlossene Stellung ohne die herausführende Momentbewegung; wie gehalten ist das Feldherrnbild des Herzogs von Urbino in den Uffizien aus derselben Zeit! Ja in der ganzen Reihe tizianscher Männer und Frauen ist nur das späte Bildnis des Malers und Antiquars Jacobo de Strada (Wien, Hofmuseum) 1568 in sehr lebhafter, vorübergehender Stellung gemalt. Bei der Darstellung einer Künstlerpersönlichkeit durfte der Maler sich schon etwas Zufälliges gestatten. Tizians hohe Herrschaften haben immer ihre Würde durch größere Ruhe gewahrt. Das Herausführen der Rechten im Modeneser Bild, die etwas stark unterstrichene Feldherrnpose paßt gut in den Rahmen Dossesker, aber nicht Tizianscher Kunst. Sehr bezeichnend für Dosso ist auch das vor dem Herzog sichtbare Stück Brüstung mit den Eisenhandschuhen, wo seine Neigung für das Stilleben Genüge findet. Das Bild in Modena ist zwar durch keine Zahlungsurkunde für einen der Brüder Dossi beglaubigt; im Inventar der dortigen Galerie ohne Datum, wahrscheinlich vor 1720 wird ein Bildnis des Herzogs Alfonso d'Este von den Dossi erwähnt, ohne nähere Bezeichnung, von welchem der Brüder es herrühre[191]). Dagegen berichtet ein älterer Kommentar von 1556 von zwei Bildnissen Alfons' im Besitz Herkules' II., eines von Giovanni Dossi und eines von Girolamo da Carpi, die von dem Verfasser höchst lebendig beschrieben werden: „E di color bruno di ciera terribile e severa, con occhi vivi et con naso honestamente chinato giù

BILDNIS ALFONS' I. Modena, R. Galleria

in fondo, con barba e capegli canuti, quali mostrano segni d'eroica fortezza e d'animo costante."[192]) Das paßt vortrefflich auf das Modeneser Bild, während das Bild im Pitti noch ziemlich dunkle Haare zeigt.

Venturi hat die Vermutung aufgestellt, das Modeneser Bild sei mit einem von Battista gleich nach Alfons' Tode für Laura Dianti gemalten Porträt des Herzogs identisch. Prüft man die Voraussetzungen Stück für Stück nach, so schwindet jede feste Unterlage. Venturi stützt sich bei seiner Behauptung, Battista habe für Laura ein Bild des verstorbenen Herzogs auf ein Holzbrett gemalt, auf zwei Stellen ihrer Rechnungsbücher. Das erste enthält vom 31. Dezember eine Zahlung von 10 L. und 7 soldi für ein Bildnis[193]). Der Name des Dargestellten ist nicht erwähnt. Die zweite Urkunde vom 5. April 1535 ergibt eine Zahlung für ein Brett aus Pappelholz an einen Tischler für ein Bildnis, das Battista für Laura malte[194]). Der Name des Dargestellten ist hier gleichfalls nicht mitgeteilt. Bleiben die Urkunden somit den Beweis schuldig, daß Battista damals ein Bild Alfons' für Laura gemalt hat, so ist Venturi für seine Behauptung, daß Laura dies Bild sehr in Ehren hielt und bei ihrem wechselnden Aufenthalt mit sich führte, uns jeden Nachweis schuldig geblieben. Aber selbst angenommen, das namenlose Bildnis, das Battista bald nach des Herzogs Tode auf Pappelholz malte, stellte wirklich den Verblichenen dar — mit dem Werke der Galerie zu Modena ist es nicht identisch — denn dieses ist auf Leinwand! Aber auch stilistisch können wir es nicht Battista zuschieben. Schon die Farbenharmonie, eine starke Symphonie in Blau, wo vom kalten Grunde sich der Kopf als kräftiger, warmer Ton abhebt, verträgt sich mit des großen Bruders Können und nicht mit Battista, der auch in großfigurigen Bildern dieser Zeit mehr mit dem Vielen als dem Einfachen arbeitet (Herkules in Graz). Für Dosso spricht sowohl die ernste, große Auffassung — der Herzog sieht mit leicht gerunzelten Brauen in die Ferne — wie die Einzelform: die kräftige Männerhand und das wohlgebildete anliegende Ohr. Hier ist ein Vergleich mit dem Bildnis Alfons' auf der Anbetung Christi in derselben Galerie nützlich. Battista ist also als Meister für das Porträt des Herzogs urkundlich bisher nicht zu beweisen, stilistisch aber auszuschalten. Für Girolamo da Carpi, als Maler des Bildes auf Grund der Beschreibung bei Giraldi in Frage der kommen könnte, sind die Formen zu wuchtig. Girolamo war damals schon in den etwas gezierten Stil des Parmiggianino eingelenkt, so in seiner Anbetung der Könige von 1530 (Bologna, San Martino). Was in dem Bilde fremdartig berührt, ist möglicherweise auf Battistas Mitwirkung, vielleicht gar auf Gesellenhände und auf Restaurationen zurückzuführen.

Das Bild in Modena, das den Herzog als einen Mann in den Fünfzigern mit ganz ergrauten Haaren darstellt, wird, falls es noch bei Lebzeiten des Herzogs ausgeführt wurde, in seine letzten Jahre fallen, möglicherweise ist es aber erst nach seinem Tode gemalt, so daß man es an nähernd zwischen 1535 bis 1542 datieren wird.



MÄNNERBILDNIS. München, Julius Böhler

Von den Bildnissen, die von Alfonso existieren, sind noch zwei mit dem Namen der Dossi in Beziehung gesetzt worden. Das großartige Reiterbild der Sammlung Torlonia (Rom, Palazzo Giraud) und das lebensgroße Kniestück der Sammlung Ceci[195]), gleichfalls in Rom. Das Reiterbild hat nichts mit der Kunst der Dossi gemein außer dem rötlichen Fleischton des Gesichts; es ist breiter und roher hingeschrieben, es fehlt die feine, prickelnde Ausführung, die schimmernden Lichter, die wir bis in den Spätstil beider Brüder verfolgen können. Es gehört einem Maler an, der viel von Tizian gelernt hat. Dagegen kann das Bildnis bei Ceci als ein geringes Stück Battistas oder seiner Werkstatt gelten. Für die Benutzung des Tizianschen Originals spricht die ähnliche Dreiviertelwendung des Kopfes wie die auf dem Bildnis Alfons' im Pitti, nur daß die Augen etwas mehr zur Seite blicken. Haar und Bart sind gleichfalls ergraut. Die rechte Hand hält ein Blatt Papier, die Linke ist auf eine Brüstung (?) aufgestützt. Die Malerei ist hart und hölzern.

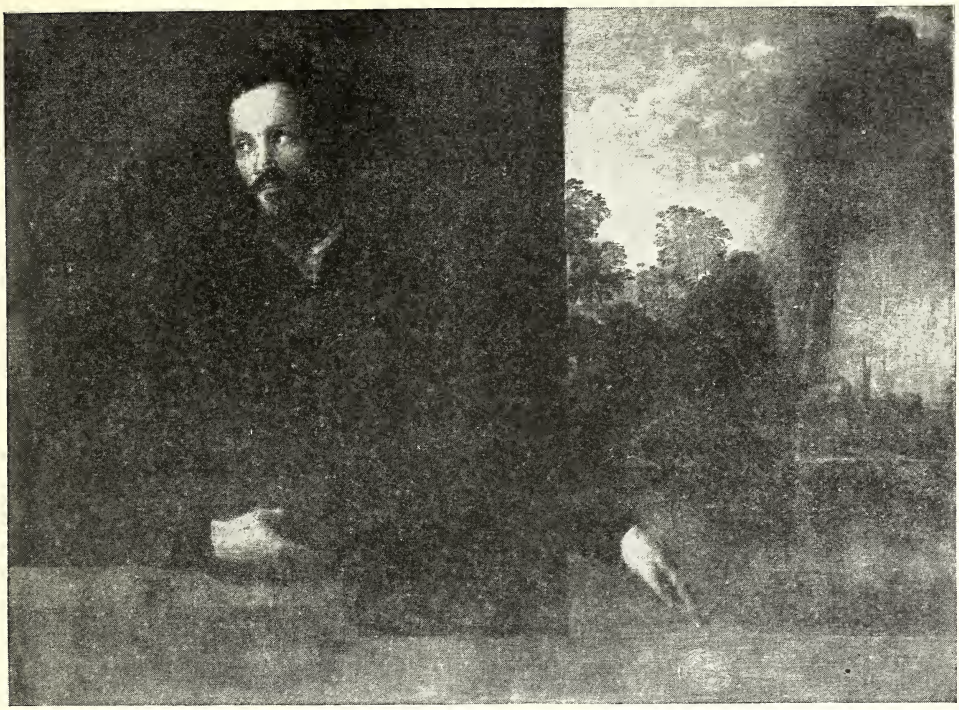
Farben: graugrüner, dunkler Hintergrund, schwarzer geöffneter Mantel, dunkelrotes Gewand, Ärmel dunkelblau.

München, Julius Böhler. Männerbildnis. — Wand: graubraun, Kappe und Talar: schwarz, Haar und Augen: braun, rötlich warme Fleischfarbe mit graugrünen Schatten. Bäume: smaragd und braun. Tiefblaue Luft, graue Wolken mit weißen Rändern. — Holz; h. 0,75, br. 0,58. Vortrefflich erhalten, nur im Mantel kleine Ausbesserungen. Aus englischem Kunsthandel. Ehemals in der Sammlung Fairfex Murray zu Florenz. — Literatur: Burlington: D. D.

Der Mann im schwarzen Talar, der auch den Kopf verhüllt, so daß nur wenige braune Haare sich rechts hervorstehlen, ist in gesetzten Jahren und blickt, die buschigen Brauen nachdenklich zusammengezogen, die Hände schlicht ineinandergelegt, in die Ferne. Er steht vor einer graubraunen Wand, die sich rechts in einem Bogen öffnet, der den Ausblick auf eine echt ferraresische Landschaft bietet. Hier schneidet der Bildrahmen ab und gibt das nicht allzu oft vorkommende Format zwischen Brustbild und Kniestück. Das Haupt ist von der damals üblichen großen schwarzen Kappe bedeckt. In dem etwas gedunsenem Gesicht sitzt eine breite, fleischige Nase und ein weicher, sinnlicher Mund mit tief karminroten Lippen; die Mundwinkel sind scharf herabgezogen. Einen eigentümlichen Ausdruck zeigen die forschend in die Ferne gerichteten braunen Augen, die ganz wenig voneinander abweichen. Der Mann war keine Schönheit, und der Maler hat hier nichts vertuscht; die Lider sind stark gerötet und an dem rechten Auge auch das Weiße des Augapfels in der Nähe der Tränendrüse. Hinter dem sinnenden, etwas melancholischen Manne braust nun eine Landschaft auf, in der alle Lichtwirkungen losgelassen werden. Vorn peitscht der Sturm die Bäume, die in glühendem Smaragd schimmern. Die tiefblaue Luft ist mit grauen Wolken bedeckt, die sich mit scharf weißen Rändern davon abheben. Ein weißes, magnesiaartiges, strahlendes Licht durchbricht den Himmel. Die leuchtenden, metallischen Farben und die breite Technik gemahnen an die Anbetung der Sammlung Mond. Die Hände sind nicht so liebevoll wie das übrige behandet — vielleicht hat sie der Meister einem Gehilfen überlassen.

Philadelphia, Sammlung Johnson.*) Männliches Bildnis. — Auch hier steht der Mann vor geteiltem Landschaftsgrund. Auch hier spielt sich am Himmel irgendein Naturereignis ab. Das dunkelbärtige Antlitz schaut sehnsüchtig zum Bild heraus — es erinnert im Ausdruck etwas an den Frankfurter Kopf. Der Mann steht vor einer breiten Brüstung

*) Mir nur aus Abbildung bekannt.



MÄNNLICHES BILDNIS. Philadelphia, Sammlung Johnson

auf der links eine Blume liegt. Die rechte Hand ist nach unten weisend ausgestreckt, wo sich an der Brüstung eine Zeichnung (Wappen) befindet. Die linke, knochige Hand scheint — soweit die Photographie ein Urteil zuläßt — im Gürtel zu stecken. Das Format ist sehr breit und die Figur ganz in die rechte Ecke geschoben — eine etwas außergewöhnliche Anordnung für ein Bildnis. — In der Literatur bisher nicht erwähnt. Die Taufe D. D. beruht auf mündlicher Mitteilung von Berenson, der mich auf das Bild aufmerksam machte.

Rom, Gallerie Doria 170. Bildnis des Pronotar Girolamo Beltramoti. Grund: grünlich, Gewand und Kappe: schwarz, Ärmel: kirschrot, Vorhemd: weiß, Haar und Bart: braun. — Holz; h. 0,55, br. 0,52. — Literatur: Morelli, Rom S. 397: Pordenone. Zwanziger: B. D., mit der irrigen Begründung, daß ein grünlicher Hintergrund unvenezianisch sei, Berenson und Katalog: D. D.

Brustbild eines bärtigen Mannes beinahe en face. Auf dem Haupte trägt er eine schwarze Kappe, auch sein Gewand ist schwarz. Als einziger

Farbenakzent wirken das weiße Vorhemd und die kirschroten Ärmel. Die mit einem Ringe geschmückte, fleischige Hand hält ein Buch mit der Aufschrift „Dño Hieronimo Beltramoto Ferrarie.“ Das Bild soll genau einer Medaille des Dargestellten von Niccolò Cavallerino entsprechen. Bei eingehender Prüfung in gutem Licht erscheint die Farbe vom Gesicht zu abgerieben, um ein sichres Urteil zu gestatten; die Hand mit dem Ring und das weiße Vorhemd sind gut erhalten und könnten in ihrer meisterhaften Technik Dosso angehören. Die Behandlung der Hand mit dem Ring steht der Hand des Männerbildnisses in Hampton-Court nahe.

DIE WERKE BATTISTAS*

WERKE, VERMUTLICH VOR 1520 ENTSTANDEN

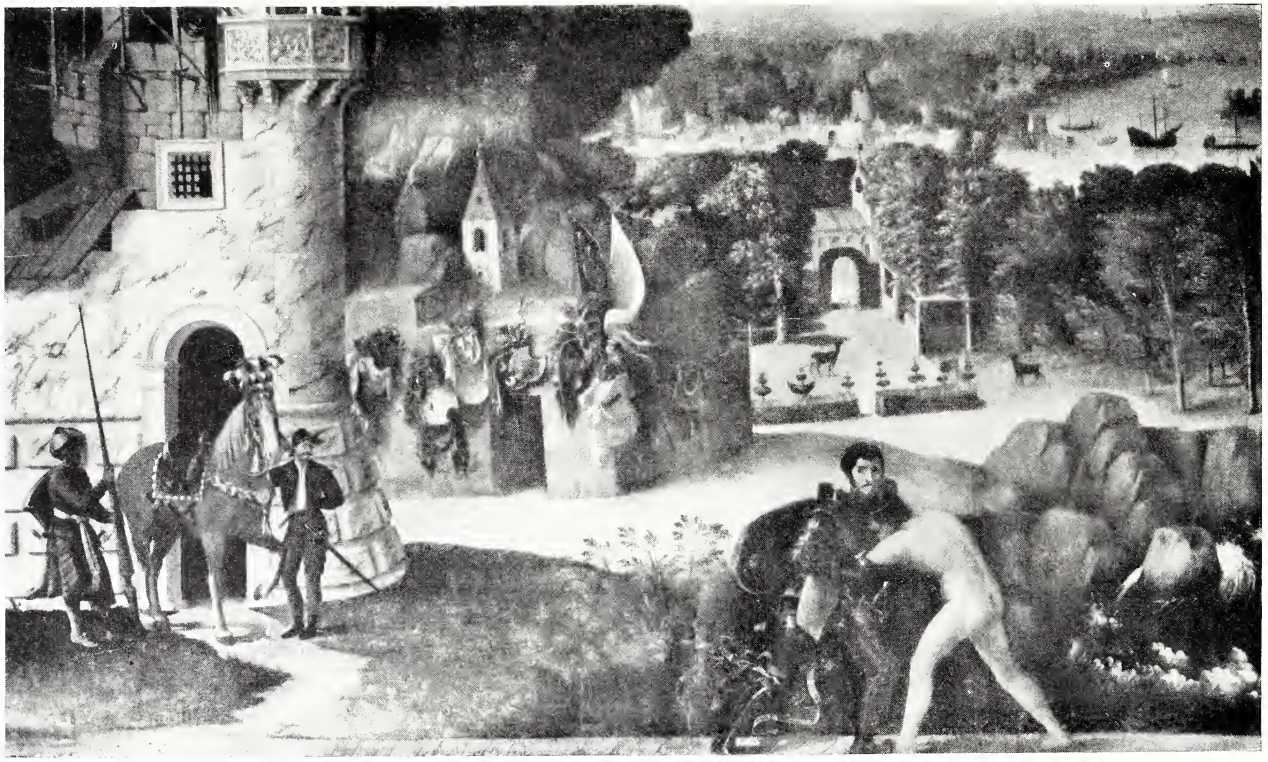
Orlandos Kampf mit Rodomonte. London, Sammlung Brownlow. — Rodomonte: schwarze Rüstung mit weißlichen Lichtern, aufgesetztes Gold im Ornament, Mantel: tiefes karmin; Gesichtsfarbe: braun; Haar: dunkelbraun; Orlandos Körper: stark rötlich; Gewand des Mohren, der bei dem Pferd steht: tiefblau; Turban: hellgelbes Kadmium; Jacke des anderen Dieners und Hut: Karmin; Beinkleider: grau; Turm und Gemäuer: graublau; oberer Teil: steinockergelb; zweite Mauer: bräunlichgrau; Dach: ockerfarben; Fahnen und Rüstungen: weiß mit sehr blauen Schatten, helleres Karmin, gelbes Kadmium; Brücke mit Felsen rechts: bräunlich; vorderer Rasen: smaragdgrün mit schwarzblauen Schatten und kleinen roten und weißen Blumen; Mittelgrund: blaue Sonnenschatten; Bäume an den Felsen: oliv, mittlere Partie: grün; Luft, Ferne und Wasser: sehr blau; gelbweiße Lichter an den Gebäuden. — Gut erhalten; bis auf ein paar vertikale Sprünge, einer in der Mitte, wo auch die Farbe ein wenig abgesprungen ist, einer geht durch den Körper Orlandos. — Holz; h. 0,837, br. 1,325. — Literatur: Burlington, wo auch Abb.: B. D. Harck: D. D.

Lionel Cust hat den Gegenstand des Bildes erkannt, das Scanelli als ein Meisterwerk der Dossi erwähnt[196]). Der alte Schriftsteller widmet ihm eine lange Beschreibung, leider ohne zu sagen, wo es sich damals befand. Glücklicherweise gibt ein Inventar der estensischen Galerie in Modena aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts darüber Aufschluß; es erwähnt unter den Bildern der Dossi: „Orlando e Rodomonte in paese"[197]). Scanelli lobt nicht nur die Genauigkeit, mit der der Maler die Stelle des Ariost wiedergegeben hat, er würdigt auch die künstlerischen Vorzüge:

* Hier sind auch solche Bilder aufgeführt, bei denen Dosso und Gehilfen in geringem Maße beteiligt sind.

die Reflexe im Wasser, die reiche Architektur, die Landschaft, die Perspektive, die Anordnung. Wir werden heute, was Anordnung und Perspektive anbelangt, nicht unbedingt in Scanellis Lob einstimmen. Es ist des Guten allzuviel und man hat das Gefühl, daß durch das Bestreben, reich zu sein die große dekorative Wirkung des Bildes leidet. Der Kampf zwischen dem wahnsinnigen, splitternackten Orlando und dem König von Algier in voller Ritterrüstung mit wehendem rotem Mantel (Orl. fur. Cant. XXIX) findet auf der schmalen Brücke des Vordergrundes statt, auf die von rechts die schäumenden Wogen eindrängen. Links erhebt sich der noch unvollendete Turm, vor dem ein Mohr Wache steht und ein Knappe ein prachtvoll eingeschirrtes Pferd am Zügel hält. Dahinter sieht man auf das Mausoleum Isabellas, an das sich die kleine Kapelle schließt, die Rodomonte sich zum Wohnsitz erwählt hat (Canto XXVIII, 93); daran hängen als schimmernde Farbflecken die erbeuteten Rüstungen und Fahnen aller Ritter, die im Kampfe mit dem Mohren gefallen sind. Der Mittelgrund zeigt im hellen Sonnenschein eine Lichtung, in die zwei Hirsche heraustreten. Im Hintergrund liegt, genau wie Ariost es schildert, das Dorf an des Flusses Rande, von manchem schönem Schloß umgeben (XXVIII, 92—94). Als Abschluß erhebt sich, fast bis zum Bildrand im blauen Äther verschwimmend, das Vorgebirge. — Der ungeheuer hohe Horizont und die etwas gehäufte Anordnung muten fast quattrocentistisch an und lassen das Werk als eines der frühesten bekannten Stücke Battistas erscheinen. In der feinen Farbenstimmung und der trefflichen Sonnenbeleuchtung — es sind wirkliche blaue Sonnenschatten — steht es vielleicht einzig in Battistas Werk da, der zugleich mit seinem Bruder in seiner Spätzeit die Wandlung zum Grellen und Metallischen durchmacht. Besonders fein ist die verschwimmende Ferne, das blaue Meer mit der Spiegelung der weißen Segel behandelt. Auch hier gibt, wie bei Dosso, das Erscheinen des Rolands den Terminus post quem. Mit Rücksicht auf die etwas nachhinkende Entwickelung Battistas wird man das Bild kaum vor 1515 ansetzen dürfen. Battistas Handschrift ist besonders deutlich in der sehr regelmäßigen, etwas langweiligen Behandlung der Bäume und dem abstehenden Ohr des Mohrenkönigs. Sein offener Mund, in dem die Zähne sichtbar werden, ist ein allgemeines Zeichen dossesker Kunst.

Flucht nach Ägypten. Schloß Seußlitz bei Dresden, Sammlung Harck. — Luft: leuchtendblau; Palme: scharfgrün mit rotkarmin Blüten; Laubbäume: bräunlich; Marias Kleid: hellkarmin mit dunkelkarmin



ORLANDOS KAMPF MIT RODOMONTE
LONDON, SAMMLUNG BROWNLOW

FLUCHT NACH ÄGYPTEN. SEUSSLITZ, SAMMLUNG HARCK

Schatten; Mantel: ultramarinblau; Kopftuch und Beutel: weiß; Sattel: zitronengelb; Josef: rötliches Kolorit, weißhaarig; Gewand: kobaltblau; Mantel: dunkelorange; Sattel: zinnoberrot; Wiege: braun; Boden: vorn bräunlichgelb; Landzunge: grün; Berge im Hintergrund: bläulich. — Gut erhalten, nur vorn kleine Stücke herausgesprungen. — Holz; h. 0,80, br. 0,61. — Literatur: Burlington, Harck. Arch. stor. dell' Arte I, S. 102 ff.: B. D. Alte Kopie davon Rom, Sammlung Sterbini.

Auch hier ein Bild voll strahlender Farbenpracht und ausgesprochener Sonnenbeleuchtung. Das allerliebste Motiv zeigt uns Battista als Kinderfreund. Joseph ist hier als Urahn aller guten Väter und Ehemänner aufgefaßt, der der ermüdeten Frau das Kindchen abnimmt. Die wandernde Familie ist gerade an einer schmalen Brücke angelangt. Vielleicht war auch das Grauchen, das die heilige Last trug, beim Anblick des rauschenden Wassers stutzig geworden — Marias Esel hat die Ohren verdächtig gespitzt, und Joseph hat den kleinen Gottessohn in seinen stärkeren Schutz und auf seinen ruhigeren Esel gebettet, der mit sanft vorgestrecktem Kopf im Begriff ist über die Brücke zu schreiten. Maria hält nur das Kinderzeug in einem großen, weiten Beutel, mit der Rechten weist sie auf den Weg. Die Palme, die inmitten eines Laubwäldchens steht, hat wohl noch eben die heilige Familie mit ihren Früchten erquickt. — Auf der kleinen Landzunge im Mittelgrund sehen wir die Kehrseite der Medaille: die Mutter, die sich mit ihren Kleinen plagt; sie schreitet aus, indem sie eins auf dem Rücken trägt, das andere, das voraus läuft, muß sie beaufsichtigen, um das dritte, das hinten zurückbleibt, wird sie sich, sobald sie dies bemerkt, sogleich sorgen. Das Bild baut sich mit einer gewissen Regelmäßigkeit in vier Gründen auf: dem schattigen Waldweg mit der Hauptgruppe, der sonnigen Landzunge, einem Inselchen mit Gebäudegruppen und einer Stadt, die hinten von einem Felsen und vorn vom Ufer des Wassers begrenzt wird und in blauem Dunst verschwindet. Ist hier die Luftperspektive gut geglückt, so ist der dritte und besonders der zweite Plan viel zu deutlich für die Entfernung geraten, die der kleine Maßstab der Figuren angibt. Gewiß sind solche atmosphärische Zurückschiebungen bei Sonnenlicht schwer, aber Dosso, der größere Meister, hat das Problem in seinem Circebild besser gelöst. Im Kopf des Joseph hat Battista das brüderliche, von Mazzolino entlehnte Ideal ins Säuberliche und Glatte verändert. Madonna und Kind sind nun gar ganz ins Süßliche abgewandelt. Das schlafende Jesuskind ist ein klassischer Musterknabe. —

Johannes auf Patmos. Ferrara, Ateneo. — Gewand: grasgrün; Mantel: mattbläuliches Karmin mit gelblichrosa Lichtern; schwere, braune Erdhügel mit oliv Gräsern; im Vordergrund blaugrünc Blätter mit saftgrünen Lichtern; im Hintergrunde grüne Grasfläche mit gelblichen Streifen; Häuser: bläuliche Schatten, weißgelbliche Lichter, großer Unterschied von warm und kalt; tiefblaue Wolken, aus denen zitronengelbes Wolkenlicht hervorbricht; Luft von schmutzigem Firnis bedeckt, links langer Längssprung. Viel Reparaturen, auch im Kopf mit bläulichen Tönen hineingearbeitet, im Auge sogar ein doppeltes Glanzlicht zu sehen, weiße Farbe in das Bild hineingeflossen. Gut erhalten der rote Mantel, die Haare. Das grüne Gewand hat durch Entfernung der Übermalung sehr gelitten. Stammt aus S. Maria del Vado in Ferrara und war ganz übermalt[198]); diese Übermalung hat man, so gut wie tunlich, entfernt. — Holz; h. ca. 3,089, br. ca. 1,695. — Literatur: Burlington, Patzak, Zwanziger: D. D.

Es ist ein zappeliger, sehr jugendlicher Johannes, der auf einer Bodenerhebung mit gespreizten Beinen hockt und die Rechte staunend erhebt. Er ist im Begriff aufzuspringen; die Linke preßt das Buch an den Körper, der prächtige Karminmantel scheint herabzugleiten. Die himmlische Erscheinung hat ihn aus seinen frommen Betrachtungen aufgescheucht. Er wendet in scharfer Drehung den Kopf von dem großen Folianten auf, der vor ihm auf dem Boden ruht, und blickt nach oben, wo in einem gelblichen Lichtmeer, von dunklen Wolken umrahmt, die winzige Immaculata mit dem Sternenkranz auftaucht, den Lindwurm zu ihren Füßen. Ein Lorbeerhain, dessen Wurzelwerk den braunen Felsabhang überspannt, bildet die starke, dunkle Silhouette, die nur einen kleinen Fernblick auf eine Ortschaft am Fuß eines Berges gestattet. — Durch ehemalige Übermalung und deren teilweise Entfernung ist der ursprüngliche Charakter des Bildes verwandelt. Baruffaldi, der das Bild unter die gemeinschaftlichen Arbeiten der Brüder setzt[199]), scheint recht zu haben. Dosso ist vielleicht nicht ganz auszuschalten. Vielleicht hat er hier und da selbst mit Hand angelegt. Für ihn sprechen die flotte Malerei des gut erhaltenen roten Mantels und der Faltenstil. Auch die lockere Behandlung des Wurzelwerks und der Schlinggewächse, kommt vielleicht auf seine Rechnung; möglicherweise hat er auch Anteil an den vortrefflich gemalten Füßen und der rechten aufgehobenen Hand. In der Hauptsache zeigt das Bild Battistas Handschrift, in der blechernen Technik des übrigen Laubwerks und der trocken gemalten Fernsicht. Auch der

Kopf ist für Dosso nicht locker genug und zu kleinlich behandelt; sind auch die zusammengezogenen Brauen und der stark geöffnete Mund, in dem die Zähne sichtbar werden, ein allgemeines Kunstzeichen der Brüder, so weisen die intimeren Formen, die abgesetzte Nasenkuppe und der aufgeworfene Mund auf Battista hin. Das Bild zeigt nichts von raffaelischem Einfluß, wohl aber Merkmale, die Dosso in der ersten Hälfte seiner Tätigkeit anhaften, die Schlinggewächse und die spitzen Gewandzipfel. Da das Gemälde aber — soweit das Motiv es zuläßt — knapp in den Raum komponiert ist, so wird man das Bild eher in den Ausgang des zweiten Dezenniums rücken müssen, wenn man Dossos Entwickelung zugrunde legt. Deutsche Vorbilder haben hier wohl für die reichere Ausgestaltung der Landschaft anregend gewirkt.

JOHANNES AUF PATMOS. Ferrara, Ateneo

Callisto (?). Rom. Galleria Borghese, 304. — Stehende weibliche Figur, karmin Untergewand, olivgrünes Übergewand, gelblichroter Gürtel; Alte: Mieder goldgelb, Gewand: graublau; Tuch, auf dem Callisto liegt: gelblichweiß mit graugrünen Schatten; Boden: bräunlicholiv; Waldsilhouette: schwarzbraun; Wasser: grünblau; Bäume: oliv, etwas grün im Mittelgrunde; Luft: tief grünblau mit gelblichen Streifen; Wolken: teils zart rosa gefärbt; Berge: blau; Häuser: bräunlich mit weißgelblichen Lichtern. — Viele kleinere Sprünge und kleinere Restaurationen, links ein Quersprung. Dunkler Firnis ist über einen Teil des Körpers der liegenden Frau geflossen. Besonders die Landschaft scheint nachgedunkelt.

Das Bild hängt ungünstig für eingehende Untersuchungen. — Leinwand; h. 0,49, br. 1,61. — Literatur: Berenson: hauptsächlich D. D., Burlington: D. D., Morelli: „würziges Frühwerk des D. D.", Ad. Venturi: B. D., Lionello Venturi, Arte 1909, fasc. 1: B. D., Gestalt der Schlafenden: D. D., Zwanziger: D. D.

Sowohl über die ausführende Hand wie über den Gegenstand ist man sich noch nicht einig. Mir scheint Battistas Stil vorherrschend; vollständig gehört ihm die Figur der hockenden Alten und des stehenden jungen Weibes an, auch die Landschaft wird wohl auf ihn zurückgehen; sie ist fester behandelt und regelmäßiger gebildet, als wir an Dosso gewöhnt sind. Die Figur der nackten Frau scheint Lionello Venturi mit Recht Dosso zu geben. Die dicke Hand mit den kurzen Fingern und der breite Kopf mit der kurzen Nase sind unverkennbar Formen des älteren Bruders. Die Ähnlichkeit mit dem Apollo derselben Galerie ist schlagend. Und etwa derselben Zeit wird das Bild angehören, das viel mehr an venezianisches als an römisches Wesen anklingt, das in der spitzen, winkligen Gewandbehandlung des Tuches und der ungeschickten Zeichnung des versteckten rechten Armes der nackten Frau allen Anlaß gibt, nicht an eine Entstehung nach 1520 zu denken. — Der Bildgegenstand ist entweder als Diana, die den Fehltritt der Callisto entdeckt, oder als Venus mit ihren Nymphen erklärt worden. Zuletzt hat Zwanziger darin eine Szene aus Ariost vermutet[200]). Die beiden ersten Erklärungen müssen schon deshalb beanstandet werden, weil weder die Antike noch die darauf zurückgehende Renaissance die Darstellung von Nymphen als alte Weiber kennt. Ebenso wenig läßt sich das Bild auf den Orlando zurückführen[201]). Wahrscheinlich handelt es sich in einem zweiten Bild der Dossi beim Marquess of Northampton um denselben Stoff, wie in dem Gemälde der Borghese. Bisher sind beide Werke nie zu einander in Beziehung gebracht worden, obgleich sie augenscheinlich demselben malerischen formalen Gedankenkreise entsprungen sind. Auch lehrt die Betrachtung Dossoscher Werke, wie oft der Maler auf denselben Gegenstand in Wiederholungen und ähnlichen Darstellungen zurückgreift, wie in den Sibyllenbildern, wie in der Circe Melissa und der Circe Alcine.

In dem Bilde der Galerie Borghese ruht ein schlafendes, nacktes Weib im Schoß einer Alten. Eine junge Frau steht rechts von der Gruppe; während sie mit der Rechten den Deckel von einer danebenstehenden Amphora abhebt, zeigt sie mit der Linken nach oben. Ein lauschiger

CALLISTO (?). Rom, Galleria Borghese

Waldesplatz, am Ufer eines Baches gelegen, hinter dem man auf eine reiche landschaftliche Ferne blickt, bildet den Ort des Begebnisses. Das Bild läßt sich durch den Pandoramythos erklären[202]), wie er durch Hesiod überliefert ist, der auch den Dossi durch die sehr verbreitete Übersetzung des Nicolaus Valla (um 1510) bekannt sein konnte. — Es besteht die Möglichkeit, auch das Bild der Sammlung Northampton mit dem Mythos und zwar mit einem späteren Augenblick der Geschichte in Einklang zu bringen (S. u. S. 140). In diesem Gemälde ist die Gruppe der schlafenden Frau in der Obhut der Alten geblieben, nur ist das Motiv des Schutzes hier stärker in der Handbewegung der Alten betont. Sie hält wie abwehrend die Hände über der Unschuld, die auf Rosen gebettet ist. Wir hätten vielleicht hier den zweiten Teil des Pandoramythos. Pandora hat die Büchse geöffnet und nun naht von hinten das Verderben in Gestalt des Pan, der in der Renaissance ja nicht nur der harmlose Hirtengott, sondern der Vertreter des Bösen ist[203]). Pandora, die halb schwebend hinter der Schläferin auftaucht, sieht zum Pan herüber und erwartet gespannt die Entwickelung der Dinge. Oben links in den Wolken

schießen bereits Amoretten ihre gefährlichen Pfeile auf das schlummernde Weib. Pan bläst auf seiner Flöte ein lüsternes Lied. Bald wird die Schöne aus dem Schlummer erwachen: Zu Ende ist es mit Frieden und Unschuld. Auch hier spielt die Szene am Ufer eines Baches, und eine Baumgruppe von Orangen und Quitten bildet eine viel durchsichtigere Silhouette des Mittelgrundes als der Wald des Borghesebildes. Der Hintergrund zeigt einen Zug von kleinen Figürchen, die ein Pferd vor sich hertreiben. Ganz in der Ferne liegt eine große Stadt mit gotischen Kirchen und Türmen, eine merkwürdige Zugabe für den Pandoramythos. Aber auf historische Treue kam es den Dossi nicht an. Wenn der Burlington-Katalog bei dem englischen Bilde einen Einfluß des Tizianschen Bacchanals annimmt, und das Bild gleich nach 1518 ansetzt, so gilt diese Datierung bereits für das Borghese-Bild. Die liegende Schöne ist wahrscheinlich unter dem unmittelbaren Eindruck der bacchischen Schläferin im Madrider Bild entstanden, das ja bekanntlich für Alfons I. gemalt wurde.

REIFE UND SPÄTE WERKE

Mythologische und allegorische Bilder

Mythologisches Bild. London, Sammlung Northampton. — Schlafendes Weib: leuchtendes Fleisch mit grünlichen Schatten; Haar: rotblond; Mantel: leuchtendes Kobaltblau mit gelber Borte; Frau dahinter: Haare: bräunlich; Gewand: grasgrün, mit gelben Borten; Mantel: zinnoberrot mit Karminschatten; Alte: Gewand und Kopftuch: hellstrohgelb; Fleischton: braunrot; Satyr, Fell: grau, Inkarnat: dunkles Rotbraun; Zitronenbaum: tiefgrün mit gelben Früchten; Himmel: sehr blau mit weißen Wolken; Amoretten: rosig im Fleisch; Berge und Ferne: scharf blau und grünblau mit strohgelben Lichtern; Kanne im Vordergrund: hellblau; Blumen: zinnober, rosa, weiß. Erhaltung: im ganzen gut, viel kleine Risse und Ausbesserungen. Ein Riß durch den Körper der Liegenden und Vertikalsprung durch das Kleid der Grünen. Die Figur des Pan scheint nachgedunkelt. — Leinwand; h. 1,600, br. 1,325. — Die Deutung des Bildes schwankte bisher zwischen Vertumnus und Pomona und Zeus und Antiope. — Literatur: Berenson: teilweise D. D., Burlington: Brüder Dossi. Über den Bildgegenstand vgl. das vorige Bild.

MYTHOLOGISCHES BILD
LONDON, SAMMLUNG NORTHAMPTON

Das Bild ist zwar trockener, aber mit viel mehr Können gemalt, als das Bild in der Galerie Borghese, wie schon der verständig gezeichnete Akt der Schlafenden beweist. Da wir von Battista kein sicheres Bild mit einem weiblichen Akt kennen, so muß zu einer zeitlichen Einordnung Dosso das zu vergleichende Stück liefern: die Circe bei Benson. Trotz der harten Durchführung zeigt das Gemälde der Sammlung Northampton einen ungeheuren Fortschritt gegen die Circe. Auch die große Stufenleiter zwischen Licht und Schatten, die sich aus dem hellen Akt und dem ganz in den Schatten gestellten Pan ergibt, deutet auf eine längere Zeitspanne zwischen der Entstehung beider Bilder. Vielleicht hat Battista das Bild erst nach seiner Rückkehr aus Rom vollendet, denn sowohl die Beherrschung von Licht und Dunkel, wie die Frauentypen gehen mit dem Standpunkt der Modeneser Rhombenbilder zusammen. Vermutlich hat Dosso nicht nur für die Komposition, sondern auch für die Einzelheiten Zeichnungen und Rat geliefert, ja vielleicht auch selbst hier und da mit Hand angelegt. Die Köpfe der beiden jungen Frauen und auch die Handform der Liegenden decken sich mit Dossos Ideal. Als ausführender Meister aber kommt hauptsächlich Battista in Frage. Mit seinem saubern Pinselstrich, der Gebäude und Bäume umrandet, deckt sich auch die Behandlung der Landschaft, die sehr sorgsame Ausführung der Pflanzen, der Feuerlilien (?), der rosa Rosen und weißen Orangeblüten des Vordergrundes, die als lustiger Farbenteppich wirken. Als leuchtende andere Farbenpointe hat der Maler noch eine hellblaue Kanne auf die Wiese geworfen. Verhältnismäßig weich und malerisch stehen die Putten in der Luft, und auch das Zurückschieben der Beine der Schläferin ist ein gelungenes Stück Malerei. Ist nun auch hauptsächlich an Battistas Hand zu denken — der malerische Gedanke ist zu groß für Battista. Als Seele der Schöpfung müssen wir Dosso nennen. Dosso gibt nicht mehr die alte giorgioneske Bewegung der Schlafenden, auf die selbst Tizian noch im Bacchanal zurückgeht, den über den Kopf gelegten Arm (Motiv der schlafenden Ariadne): er bringt den einfach an der Seite herunterfallenden Arm. Es ist die Bewegung, die dann Palma in seinem Dresdener Bilde der Venus und noch ähnlicher Tizian in seinen späteren Venusbildern der vierziger Jahre förmlich abgeschrieben hat (Uffizien und Prado). Viel bedeutender als das Bewegungsmotiv ist der malerische Gedanke, einen jugendlichen weiblichen Akt in Gegensatz zum welken Fleisch einer Alten zu setzen, der sich schon in dem früheren Bilde der Borghese, wenn auch schüchterner, ans Licht wagt. Dosso hat Tizian gleichsam vorweggenommen. Erst in der letzten Ausgestaltung des

Danaebildes ist Tizian auf diese starke Gegenüberstellung verfallen. Den höchsten Trumpf spielt Rembrandt in der Batseba des Louvre aus.

Psyche in den Olymp getragen. Rom, Galleria Borghese, 184. — Himmel: tiefes, gesättigtes Ultramarin, rechts mit hellen, weißgelben und grünlichblauen Wolken; Gewand der Psyche: tief rotbraune Schatten mit rosaweißen Lichtern; Haare: braun; Füße: rosig angehaucht; Putte rechts: graublaue Flügel; Vase der Psyche: rotbraun; Landschaft: weißlichblaue ferne Berge; Vordergrund: gesättigtes Braun. Erhaltung scheint vortrefflich zu sein. Früher Giovanni da Udine genannt. — Leinwand; h. 0,36, br. 0,26. — Literatur: Venturi, Gall. Borghese: B. D., Zwanziger: lionardesk.

Diese vergröberte und veränderte Kopie nach Raffaels Fresken in der Farnesina bildet den besten Beweis für Battistas Schulung an Raffael. Die Umgebung der Figur ist etwas verändert; ein tiefblauer, stark bewölkter Himmel wölbt sich über einer Gebirgslandschaft mit zackigen Bergen, in der allerlei Gebäude, Tempel, Pyramiden, Säulengänge stehen. Alles trägt den Charakter der sogenannten romantischen Landschaft, wie sie ähnlich auch die damalige niederländische Kunst zeigt; rechts im Vordergrund auf ziemlich ödem Boden ragt ein struppiger Baumstumpf in die Lüfte, links steht eine größere Ruine, zu der Spaziergänger pilgern. Die Farben gehen etwas unvermittelt vom intensiv braunen Vordergrund zur weißlichblauen Ferne über.

Die Stellung der Psyche ist viel steifer als bei Raffael, der Kopf längst nicht so bewegt, der linke Arm eckig gebogen, nicht elegant gestreckt. Venturi nahm das Bild auf Grund des Farbeneindrucks zuerst für Battista Dosso in Anspruch. Die Formen bestätigen seine Annahme. Die kartoffelartige Nase der Putten, der grob geöffnete Mund des unteren rechten Flügelknaben sprechen für den Meister. Die etwas herausgearbeitete Nasenkuppe, nur gemildert, kehrt auch bei der Psyche wieder und ladet zum Vergleich mit der Madonna in Battistas kleiner heiligen Familie in dieser Galerie ein. Die Typenähnlichkeit scheint mir schlagend.

Mythologisches Bild. London, Sammlung Donaldson. — Goldblonde Venus (?), Gewand: kirschrot und zinnober; Mantel: grün; Amor: aschblond, Köcher am blauen Band; Bäume: oliv mit oliv-weißlichen Lichtern, ohne Grün; Meer: mattes Weißblau; Luft: blau und weiß; Berg: kalt graublau; weiße Lichter auf den Gebäuden. — Es scheint gut erhalten, soweit ich das unter Glas bemerken konnte. — Leinwand; h. 1,574, br. 1,269. Aus der Sammlung George Salting.

MYTHOLOGISCHES BILD
LONDON, SAMMLUNG DONALDSON

Sowohl in der Farbe wie in der Raumverteilung ein prachtvolles dekoratives Stück! Es zeigt die flotte Behandlung des Spätstils, ohne jedoch so leer und blechern, wie die Dresdener Frauenfiguren zu wirken. Das Landschaftliche erinnert an die Fresken in Pesaro; vielleicht ist das Bild in den dreißiger Jahren entstanden[204]). Die Mitte ist fast völlig bis zum Bildrand von einer halb stehenden, halb schwebenden Figur ausgefüllt, die die Linke auf die entblößte Brust legt, während die Rechte die Hand des herzueilenden Amors faßt. Der Liebesgott ist ganz nackt, er hat nur einen riesigen Köcher umgehängt, unter dessen Last er von Rechts wegen keuchen müßte, einen dieser langen Pfeile hat er herausgezogen und hält ihn der Göttin (?) entgegen. Wehe dem, den ein solcher Pfeil, groß wie eine Lanze, trifft. Der herrliche, gesättigte Zusammenklang von Grün im Mantel mit dem Rot im Gewande des schönen Weibes dämmt wirkungsvoll den Hintergrund zurück. Ein Lorbeerbaum, der mit Schlinggewächsen malerisch durchwachsen ist, füllt den Mittelgrund und schafft rechts und links Durchblicke auf das von Schiffen reich belebte Meer. Rechts sieht man in ein Felsental; eine Straße, auf der Figuren einherziehen und die von Bäumen eingefaßt ist, führt zu einer mit Türmen und Zinnen bekrönten Stadt. Einer der vielgezackten Berge der Dossi schließt den Hintergrund. Aus dem anscheinend friedlichen Tal stürmen Krieger mit Fahnen und Lanzen auf jenen Erdwall an, auf dem das Weib mit Amor steht. Hier herrscht tiefer Frieden. In dem Bächlein links schwimmt sorglos ein Schwan, und ein Reiher steht bedächtig am Ufer; der Lärm des Kriegs ist ebenso wenig bis hierher gedrungen wie seine Verwüstung: links dicht hinter Amor erheben ein paar Primeln noch stolz das Haupt. Die Deutung des Bildes ist bisher noch nicht gelungen. Auch die kleinen Figürchen im Hintergrunde tragen nichts zur Erklärung bei; zunächst gewahrt man eine Gruppe: einen Mann, der über der Schulter eine Stange mit zwei Bündeln hält, von einer Frau begleitet, die nach hinten weist, wo ein Figurenzug mit Pferden den Weg entlang schreitet; ganz in der Ferne zieht in entgegengesetzter Richtung ein anderer Reiterzug mit Lanzen bewaffnet den steilen Berg hinan.

Nicht nur das Landschaftliche, sondern auch die Tracht der Frau ist hier mit besonderer Liebe behandelt. Durch die Schneckenfrisur der goldblonden Haare zieht sich ein hellblaues und gelbes Band. Der Mantel ist mit Borten verbrämt, eine reich verzierte Goldspange läuft über die linke Schulter, ein köstlich getriebener Gurt umspannt die Taille. Besondere Kennzeichen für Battista sind die lange Nase, der Puppen-

mund, das zwischen die Beine geklemmte Gewand. Die rechte, nicht ganz glücklich gezeichnete Hand erinnert an die der Hore in Dresden. Der Kopf sitzt so tief in den Schultern, wie auf der Madonna in Hampton-Court. Das Bild gilt dem Besitzer als „Amor und Psyche". Eher paßt wohl die Bezeichnung „Amor und Venus" und ein Bild mit diesem Gegenstand von den Dossi befand sich Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Ferrara, im estensischen Besitz. Am 17. Februar 1618 schreibt Masdoni an den Herzog von Ferrara: Mando a V. A. coll' occasione di quest' ordinario li due quadri ch'ella ha commandato, luno sopra tela di Venere con l'Amoretto di mano del Dossi[205]). — Da das Bild auch auf Leinwand gemalt ist, so scheint seine gute Provenienz gesichert.

Ein Traum. Dresden, Gemäldegalerie, 131. — Kleid der Frau: prachtvolles Ultramarin; Obergewand: tiefes Grün; Kopftuch: gelb; Kissen: weiß; Hahn: weiß mit knallrotem Kamm; Landschaft: hinten scharf blau mit gelben und roten Lichtern. Weißes Licht rechts oben. — Gut erhalten. — Leinwand; h. 0,82, br. 1,47. — Aus der herzoglichen Galerie von Modena. — Literatur: Burlington: D. D. und Schüler, Morelli, Venturi, Woermann Kat.: B. D., Zwanziger: Nachahmer des D. D.

Schon Woermann hat in seinem Text hier mit Recht auf Battista Dossi hingewiesen. In den Farben steht das Bild der heiligen Familie von Hampton-Court nahe, auch die Vorliebe, den weißen Hahn mit rotem Kamm als Farbenfaktor einzusetzen, stimmt damit überein. Das eng um die Beine geklemmte Gewand paßt zu Battista. Die Bogenzacken, die an dem Obergewand um den Rand als zierender Abschluß angebracht sind, finden sich ebenso an der heiligen Agathe in Rovigo wie an der Gerechtigkeit der Dresdener Galerie. Der Traumgott, der den Mohn über der Schläferin hebt, ist der bekannte Dosseske Typus mit den gerunzelten Brauen. Die schöne Schläferin, die sich hart auf einen Felsen gebettet hat, ist von ziemlich langen Verhältnissen und kleinem Kopf, wie das bei Battista manchmal vorkommt, sonst ist es ein mächtiger Körper, der gut zu den anderen Frauengestalten Battistas in dieser Galerie paßt. Beängstigende Träume quälen die Schlummernde. Im Hintergrund, am Rande eines Wassers steht eine Stadt in Flammen, und im Vordergrund und Mittelgrund kriecht allerlei ungeheuerliches Getier umher. Ein paar Fratzengesichter gucken aus einem Korbe — eines bläkt die Zunge heraus; ein Frosch reitet auf einer Schildkröte. Vögel, die wirklichen Bildungen entsprechen, und zusammengesetzte, phantastische Gebilde umschwärmen die Schlafende. Dicht hinter ihrem Haupte hockt das

Symbol der Nacht: die Eule, oberhalb taucht eine leuchtende Kugel auf, wohl der Mond; der riesige Hahn an ihrer Seite deutet auf das Erwachen — den Morgen. Interessant für den Zusammenhang von Nord und Süd sind die Spukgestalten, die auf Bekanntschaft mit Hieronymus Bosch weisen; auf dessen Einfluß geht auch die Landschaft mit der Feuersbrunst zurück. Bosch ist freilich in der Zusammensetzung seiner Gestalten noch kühner; er schafft seine Ungeheuer oft durch Zusammenpfropfen von ganz leblosen Dingen mit menschlichen oder tierischen Gliedern. So weit hat sich Battistas Phantasie nicht gewagt. Immerhin ist gerade dies Bild ein deutlicher Beweis von dem Einfluß niederländischer Kunst, den wir in der Landschaft der Dossi spüren, aber nicht immer so sichtlich mit Händen greifen können wie hier.

Hore mit Apollos Gespann. Dresden, Gemäldegalerie, 136. — Obergewand: rot mit gelblichen Lichtern; Untergewand: hellviolett; Haar: blond; Band darin: stark blau; Wolken: blaugrau, hinten stark blaue Luft; Lorbeergebüsch: knallgrün; Rosse: grau. — Erhaltung wegen des Standortes nicht zu erkennen. — Leinwand; h. 0,89, br. 1,55. Aus der herzoglichen Galerie zu Modena. — Literatur: Burlington: D. D. und Schüler, Morelli: D. D., doch nicht eigenhändig, ebenso Woermann und Zwanziger.

Die Hore taucht bis zu den Knien aus einem Wolkenmeer auf; sie hält die Zügel der vier Rosse, die links aus einem weinberankten Tor wiehernd hervorbrechen; ein Lorbeergebüsch als Hintergrund öffnet sich zu einem Fernblick auf eine bewaldete Landschaft, die durch Berge abgeschlossen wird. — In den alten Inventaren von Modena hieß das Bild merkwürdigerweise Garofalo. In Dresden wurde es bald in Dosso umgetauft. Der dosseske Charakter ist in den zusammengezogenen Brauen, dem geöffneten Mund und der Anordnung schlagend. Die Pferde sind hölzern, das Gesicht ist nur dürftig modelliert: es fehlen die feineren Übergänge; vor allem aber läßt der stark verzeichnete Arm außer an Battista noch an eine Schülerhand denken. Es scheint ein spätes Bild, nicht vor 1540 entstanden. —

Altarbilder

Dreiteiliges Altarbild. Rovigo, Galleria communale.

Mittelbild. Madonna, Kleid: kirschrot, Mantel: tiefblau; Gewandstück auf den Knien: violettrosa; Fleischton: hell; Gardine: grün; kniender Heiliger rechts, Gewand: kirschrot; stehender Mann links, Gewand:

blaugrau, Mantel: tiefgelb; Luft gegen den Horizont: gelb, oben: schwer blaugrau; Stufen: schweres Grau; Fleischton der unteren Apostel: rötlich.

Rechter Seitenflügel; zwei weibliche Heilige. Lucia, Mantel: dunkelzinnober und karmin, Untergewand: grün; heilige Agathe, Untergewand: blau, Übergewand: gelb; Wolken: rosa bis ins Blaugraue abgestuft.

Linker Seitenflügel; zwei männliche Heilige. Benedictus: weißgraue Kutte; Bartolomäus, Untergewand: helles Blau, Mantel: dunkelblau; Wolken: gegen den Horizont rosig, obere: blau und schwer grau; Säulen: grau; Boden: braun. Kleine Abblätterungen der Farbe und kleine Ausbesserungen. — Holz; Mittelflügel h. ca. 2,16, br. ca. 1,50, Seitenflügel h. ca. 2,16, br. ca. 1,8. — Literatur: Berenson: Madonna, hauptsächlich B. D., Seitentafel: teilweis: D. D. Burlington: B. D., Morelli: D. D., Patzak, Venturi: B. D., Zwanziger: D. D., frühes Bild.

Ist das Psychebild nur eine Erinnerung an Raffael, vielleicht als Auftrag eines Raffaelliebhabers gearbeitet, so ist die Madonna zu Rovigo eine selbständige Komposition im Geiste Raffaels. Es ist derselbe Stoff, den Dosso in der Madonna aus Sant' Andrea zu Ferrara viel eigenartiger gestaltet hat. Die Madonna sitzt auf einem auf Stufen überhöhten Thronsessel; sie hat die Hand zum Segnen aufgehoben und hält das nackte Kindchen auf ihrem Schoß, das in lebhafter Drehung zum Bilde hinausschaut und nur mit den Händchen sich an das Gewand der Mutter anklammert. Die fünf den Thron umgebenden Heiligen sind freier als in dem Bilde zu Sant' Andrea angeordnet, in leichter Asymmetrie. Die Gruppe rechts mit dem heiligen Bernardin und einem anderen weißhaarigen, bärtigen Heiligen ist tief nach hinten dicht neben die Madonna gedrängt. Die linke Gruppe zeigt eine größere Verschiebung. Der heilige Andreas mit seinem Kreuz ist in den Vordergrund gebracht; er hat den Fuß bereits auf die unterste Stufe des Thrones gesetzt und sieht inbrünstig zur Madonna hinauf. Hinter ihm ragt, mehr in die Tiefe gestellt, der würdige Kopf eines älteren Heiligen auf. Und ganz rechts vor dem Throne hockt der braunbärtige Paulus, die Rechte anbetend vor der Brust, während die Linke einen großen, aufgeschlagenen Folianten hält. Eine reiche Engelschar taucht aus den Wolken auf, ein Teil von ihnen ist damit beschäftigt, den Baldachin zu halten. Die Vorderseite der untersten Thronstufe ist echt ferraresisch mit einem kleinen Steinrelief verziert, das eine Opferszene darzustellen scheint. — Auf die Anlehnung an Raffaels Transfiguration hat bereits Patzak überzeugend hingewiesen. Und wenn man auch Battista nicht gleich als Schüler Pennis festnageln

ALTARBILD

Mittelstück. Rovigo, Galleria Communale

kann, unter die Raffaelschüler würde man ihn auch ohne die Beweise seines römischen Aufenthaltes stellen. Daß Dosso sich im Mittelbilde beteiligt habe, ist nicht ganz abzuweisen. Der ernste, breite Typus des Madonnenkopfes und vielleicht auch das Köpfchen des Christusknaben erinnern an ihn, aber bereits in dem schlankeren Körper des Kindes und der spitzfingerigen Hand der Madonna und ihrem abstehenden Ohr spürt man Battistas Pinsel. Ihm gehört auch das ganze Bild in seiner teils schweren, teils bunten und süßlichen Farbenauffassung an, vielleicht sind an den minderwertigen Teilen sogar Schüler beteiligt gewesen. Das obere Stück der schwebenden Engel steht dem Modeneser Geburtsbild nahe. Scheinbar ist das Bild eher später entstanden; es enthält etwas von jener routinierten Faltenbehandlung, die den von 1544 datierten Bildern der Gerechtigkeit und des Friedens in Dresden eigen ist. Da wir wissen, daß auch 1540 die Dossi noch lebhaft nach raffaelischen Erinnerungen komponierten, so ist kein Hindernis vorhanden, das Bild nach 1536 anzusetzen. Die beiden weiblichen Heiligen der rechten Seitentafel sind Gewandfiguren, kühl, langweilig und ordentlich; in der Lucia hat Battista sich an die Magdalenafigur in Raffaels heiliger Caecilia angelehnt. Agathe hält das Zeichen ihres Martyriums, die abgenommene Brust, an der Zange und betrachtet sie aufmerksam. Lucia, die sich fest in ihren Mantel gewickelt hat, schaut zum Bilde heraus. Ihr Attribut, die Schale mit den Augen, steht zu ihren Füßen. In der Mitteltafel und der rechten Seitentafel sind die Gestalten plastisch, beinahe metallisch herausmodelliert. Die linke Seitentafel zeigt eine flachere, dünnere und feinere Malerei. Battista hat sich hier wohl bei der Fertigstellung eines Schülers bedient. Beide Heiligen stehen in einer stark bewölkten, flachen Landschaft gleich ihrem weiblichen Gegenüber, nur daß bei ihnen links noch ein Paar Säulen das Bild abschließen. Der heilige Benedikt in seiner hellen Kutte trägt einen Pilgerstab und ein Buch, Bartolomäus hält gleichfalls das Buch in den Händen, das Schwert ruht zu seinen Füßen, während zu seiten des heiligen Benedikt ein Buch liegt, auf dessen aufgeschlagener Seite die Predigt Johannes des Täufers dargestellt ist.

Madonna mit Hieronymus und Johannes. Portomaggiore, Municipio. — Madonna: bläulichweißes Kopftuch, karmin Kleid, dunkelblauer Mantel, mit goldgelb ins Rötliche spielendem Futter; Haare: blond; Kind, Haare: dunkelblond; Beinchen: rosig; Vorhang hinter der Madonna: karmin mit gelbgoldnen Borten; Thronsessel: steinockergelb mit neapelgelben Lichtern; Thronstufen: graublau; Johannes der Täufer, Gewand:

braun; Mantel: grün mit gelbgoldenen Borten, Inkarnat bräunlich; Haare: braun; Hieronymus, Gewand: blaugrau; Mantel: karmin; Haare: weiß; Inkarnat: rot; Boden vorn: braungrün; Lorbeer rechts: tiefolivgrün; linke Baumpartie mit Felsen: braun; Luft: blau, am Horizont: gelb mit blauweißen Wolken; Ferne und Häuser hinten: mit weißen Lichtern. — Das Bild hat sehr gelitten, der Mantel der Madonna ist sehr vergraut und jede Einzelheit verschwunden, auch sonst ist das Bild stark nachgedunkelt, hat Längssprünge, hie und da sind kleine Stückchen herausgeplatzt. — Holz; h. ca. 2,83, br. ca. 1,55. Stammt aus dem Dom von Portomaggiore. — Literatur: Berenson: teilweise D. D., Zwanziger: D. D.

Es ist eins der wenigen Madonnenbilder im Werk der Brüder, wo die Madonna seitlich angeordnet ist. Der Thronsessel mit reichem Baldachin steht auf drei runden Stufen gegen einen Lorbeerhintergrund, auf denen eine getriebene Messingschüssel und einige hingestreute weiße Orangeblüten ein paar Farbenakzente geben. Johannes der Täufer, kein abgezehrter Asket, sondern ein derber ferraresischer Bauer, ist insbrünstig niedergekniet. Sein Kopf ist besonders ausdrucksvoll mit den geöffneten schwellenden, sinnlichen Lippen. Er ist — soweit sich Technisches bei so schlechter Erhaltung beurteilen läßt — nicht nur die individuellste, sondern auch die am weichsten behandelte Figur des Bildes, während der heilige Hieronymus, gleichfalls ein guter Charakterkopf, ursprünglich etwas härter gemalt zu sein scheint. Die Madonna hat merkwürdig alte Züge und sieht wie die etwas jüngere Schwester der beiden echt Battistaschen Alten aus (sogenannte Callisto der Borghese und Alte auf dem mythologischen Bild der Sammlung Northampton). Das Christuskind reitet hier ruhig auf Marias Knien, ohne besonderen Kontrapost, es hat die Händchen ausgestreckt, man weiß nicht recht, ob zum Segnen oder ob es nach den Früchten langt, welche ihm Maria reicht. Sein Köpfchen erinnert stark an den Christusknaben im Mittelbild von Rovigo. Der landschaftliche Durchblick ist nicht gut erhalten. Ein Weg führt zu einer kleinen Gruppe von Gebäuden, die am Fuße eines bewaldeten Hügels liegen, auf dessen Spitze ein Schloß sichtbar wird. Aber auch hier weisen die Härten auf Battista, dem auch die Nebensachen, Stufen und Thron, zuzuschreiben sind. Auf Dossos Rechnung ist jedenfalls die ausdrucksvolle Gestalt des Johannes zu setzten. Vielleicht kommt er auch noch teilweise bei der Ausführung des Hieronymus in Betracht. So ergibt sowohl die Fähigkeit zu individualisieren, wie die Gestalt des Christuskindes ein nicht allzufrühes Datum, womit auch die freie und leichte

Anordnung gut zusammengeht. Soweit es die sehr schlechte Erhaltung zuläßt, kann man dies Bild hypothetisch zwischen Mitte der zwanziger bis Mitte der dreißiger Jahre ansetzen. — Von irgendwelchen römischen Anklängen ist hier nicht die Rede; es ist wohl eines jener Bilder, wo Dossos mächtiger gegenwärtiger Einfluß solche Erinnerungen verdrängte.

Vier Kirchenväter. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 264, augenblicklich in einem Arbeitsraum aufgehängt. — Hieronymus, Mantel: zinnober, Gewand: ziemlich hell kobalt; Ambrosius links, Mantel: goldgelb, Mitra: weiß mit rötlichem Futter; Gregor hinten, Gewand: weiß, Mantel: karmin mit gelben Borten; Augustin vorn rechts: Gewand: weiß mit branstig rotgelbem (Terrasiena) Mantel; Boden: bräunliches Grau; oben stark graue, schmutzige Wolken, bläuliche, schwere Ferne; braunes Pult; Löwe: dunkelgelb. — Vielfache Quersprünge und kleine Stellen ausgebessert. Der Kopf des heiligen Gregor, vielleicht auch des heiligen Ambrosius links scheinen übermalt. — Holz; h. 1,84, br. 1,77. Aus der Sammlung Solly. Unter dem Namen Dossos in der Galerie. — Literatur: Morelli, Waagen, Zwanziger: D. D.

Das Bild ist das Bruchstück eines der Immaculatabilder, wie sie sich vollständig zweimal von Dossos Hand in der Dresdener Galerie vorfinden. Hier ist nur der untere Teil erhalten: die vier Kirchenväter in Betrachtung über das Mysterium. Von dem himmlischen Vorgange ist nur noch eine grauweiße Wolke zu sehen. Der greise Hieronymus sitzt am Schreibpult, dem Beschauer den Rücken zugekehrt, er trägt seine Gedanken in ein Buch ein, während Ambrosius, der einzige Jugendliche unter den vier Kirchenvätern, sich noch etwas lebhafter gebärdet. Er hat sich erhoben und die Hände in der gebräuchlichen Stellung des Erklärens ausgestreckt. Gregor hört sitzend mit aufgestütztem Ellbogen dem Redner zu, und Augustinus ist rechts im Bilde anbetend niedergesunken. Es ist gegenüber den Dresdener Werken ein sehr ruhiges Bild. In den Formen, besonders der Köpfe, erinnert es etwas an Dosso. Auf Grund der blechernen Technik und der sehr unangenehmen Färbung — selbst die Ferne wirkt bleiern — wird man die Ausführung Battista zuschreiben. Zeitlich steht es der großen Dresdener Vision nicht fern. Ein paar halbverlöschte, nicht zu erklärende Buchstaben haben sich auf der Tafel, die sich an dem Pult befindet, erhalten, etwa

R. I T.
S — II
Q

HEILIGE FAMILIE. Rom, Galleria Borghese

Kleine heilige Familien und Anbetungen des Kindes

Sie zeigen alle eine große Verwandtschaft, und es wäre vermessen, besonders bei dem Erhaltungszustand der Anbetung in der Borghese und der bei Czernin, fest datieren zu wollen. Wichtig für ihre spätere Entstehungszeit als die der Bilder der Gruppe vor 1520 ist die Landschaft oder die landschaftliche Fernsicht, die die fünf Bilder enthalten. Das Zusammengewürfelte, etwas Terrassenförmige in der Anordnung ist verschwunden; uns beängstigt nicht mehr das Allzuviele; leicht und allmählich verbindet sich im Aufbau der Vordergrund mit dem Mittelgrund und der Ferne.

Heilige Familie. Rom, Galleria Borghese, 245. — Madonna, Kleid: karminrot; Mantel: blau mit rosigem, schillerndem Futter, Schatten schimmern ins Bläuliche; Kopftuch: weiß; Schuh: rot; Joseph, Mantel: orange; Kleid: violett; Landschaft: vorwiegend braun, auch die Häuser und einschneidenden Landzungen; Wasser, Luft und Berge: blau; Mittel-

töne fehlen. — An den beiden Seiten durch Längsstreifen vergrößert; unten stark beschädigt. Links ein ausgebesserter Längsriß, der durch das ganze Bild geht. — Holz; h. 0,46, br. 0,69. — Literatur: Berenson: D. D,. Venturi, Katal.: B. D., Zwanziger: D. D.

Das Stück ist eine gute Probe von Battistas Kunst. Ein liebliches Familienidyll von Raffaelschem Linienfluß, aber auch von deutscher Auffassung berührt. Vor dem Eingang einer reich mit Grün bewachsenen Ruine sitzt Maria auf einem Steinbänkchen; sie hat das nackte Christuskind am Boden sorglich auf ihrem Mantel zwischen den Knien gebettet und ist ganz mütterliche Zärtlichkeit. Liebkosend hat sie den Knaben unter das Kinn gefaßt, während ihre Aufmerksamkeit sich schon dem von rechts mit gefalteten Händchen hinzueilenden Johannisknaben zuwendet, den sie liebkosend mit der Rechten umfängt. Joseph, der rechts die Gruppe zu einem sanft aufsteigenden Dreieck ergänzt, sieht, auf einen Stock gestützt, auf die freundliche Szene herab, die links durch einen kleinen mit Früchten zum Christuskind eilenden Engel ihren Abschluß findet. Hinter diesem öffnet sich der Blick auf einen Fluß, an dessen Ufern eine Stadt liegt. Sanfte Hügel, über denen sich ein leicht bewölkter Himmerl wölbt, begrenzen das Bild. Als deutsches Motiv mutet der Früchte herbeitragende Engel an, in Italien genügen ihm sonst meist die duftigen Blumen[204]). Da das Bild noch immer abwechselnd Dosso und Battista zugeschrieben wird, sind Battistas Schriftzüge hier hervorzuheben: die schlanken Kinderkörper, die grellen Augen, der aufgeworfene Mund, der lächelnde, etwas gezierte Ausdruck der Madonna, die regelmäßigen unter den Körper gesteckten Falten, die zierlich gekräuselten Haare Josephs. Auch in die Farbenstimmung ist etwas Süßliches, Matteres gekommen, als Dosso selbst anwendet. Das rosige, helle Futter des blauen Mantels paßt nicht in Dossos Skala. Die Landschaft ist hart, es fehlen die Mitteltöne und die Luftperspektive.

Heilige Familie. Oldenburg, Augusteum, 5. — Madonna, Karminkleid, Untergewand: kobaltblau, Futter: strohgelb, Kopftuch: weiß; Joseph, weißhaarig, rotbrauner Fleischton, Gewand: blau mit weißer Borte; Mantel: steinocker; Strümpfe: rot; Johannes, Haar: hellbraun; warmer Fleischton; Madonna und Christus: sehr rosiges Kolorit; Christus: dunkelblondes Haar; Nimben: strohgelb; Ruine: blaugrau; Laub: teils grün, teils braunrot mit gelben Lichtern; Vordergrund: graugelb; Berge: kaltgrau. — Ganz ausgezeichnet erhalten, nur links am Baum etwas abgeschabt. — Holz; h. 0,50, br. 0,565. 1869 aus der Sammlung des

HEILIGE FAMILIE. Oldenburg, Augusteum

Grafen Morandoni in Bologna. — Literatur: Berenson, Zwanziger: D. D., Venturi, Crespi: B. D. In der Galerie: D. D. Eine rohe, aber wohl alte Kopie des Bildes in der Sammlung Carlisle, Castle-Howard. Holz; h. 0,512, br. 0,387; dort D. D. genannt.

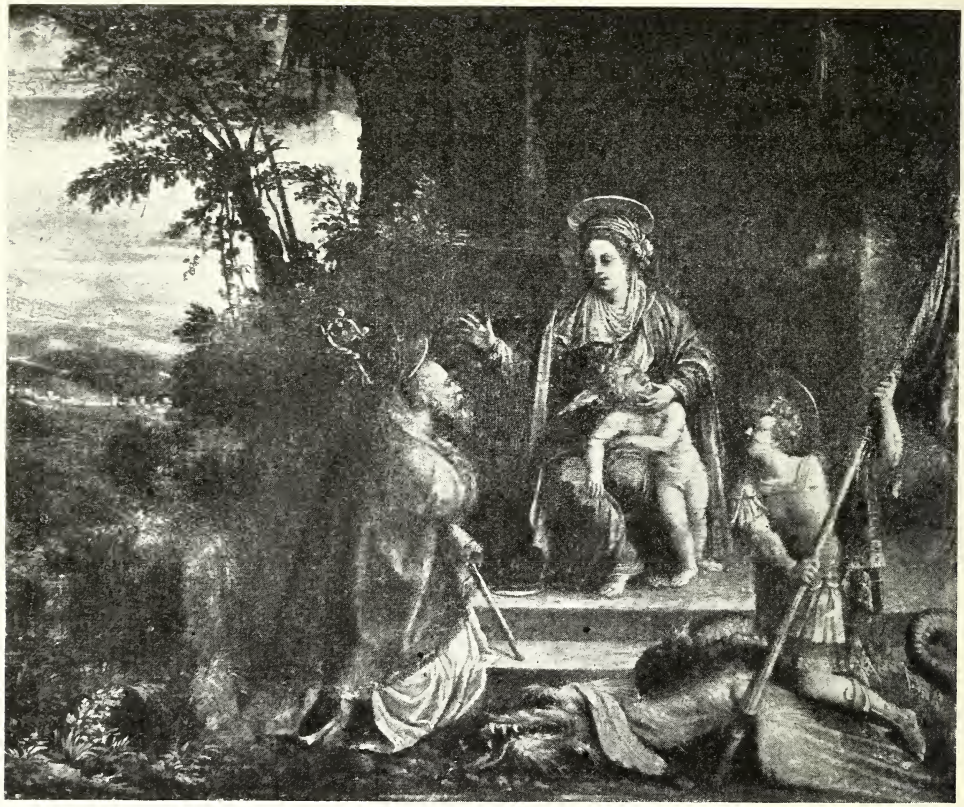
Das Motiv des vorigen Bildes ist ein wenig verändert. Der herzulaufende Engel ist fortgefallen, statt dessen eilt Joseph mit einem Korb voll Früchten zur Madonna. Christus balanciert zwischen den Beinen der Madonna — eine typische Bewegung bei Raffael und seinem Kreise.

Johannes' Stellung ist ungefähr dieselbe, wie die des Christus im Borghese-Bilde. Der Vordergrund ist durch das Hinzufügen von antiken Architekturstücken, einem Säulenstumpf rechts und einem Architrav, auf dem sich der Johannisknabe räkelt, bereichert. Das Motiv der ausgestreckten Hand der Maria ist nicht ganz klar, sucht sie das unruhige

Kind vor dem Fallen zu schirmen? segnet sie Johannes? Die Hand selbst ist nicht so manieriert, wie in der Madonna zu Rovigo und anderen Bildern, sie klingt noch mehr an des großen Bruders Form an. Wer aber Battista nicht an der bunteren Farbenskala und der glatten Technik auf den ersten Blick erkennt, und wem die typischen Züge der Kinder nicht als Merkmal für ihn genügen, der findet in Josephs abstehendem Ohr noch ein Zeichen, ihn von Battistas Urheberschaft zu überzeugen Die Technik, die sich bei der tadellosen Erhaltung gut beurteilen läßt, ist glatt und porzellanig; alles ist ins Gefällige, in den Geschmack des Publikums übersetzt, das sich an Marias Kußmäulchen, Josephs gepflegtem, sorgfältig gekräuseltem Bart vermutlich damals wie heute höchlichst erbaute.

Madonna mit Heiligen. Bergamo, Galleria Lochis, 218. — Madonna, Kleid: karmin; Mantel: blau; Tuch: hellkarmin mit gelblichen Lichtern; Stufen: hell kaltgrau; Bischof, Untergewand: weiß, Pluviale: dunkelorange; Fleischton: rötlich; S. Georg, Wams: oben zitronengelb, unten: graublau; Haare: blond; Drache: graublau und gelblich; Felsen: braun; Baumsilhouette: oliv; Vordergrund: oliv; Himmel und Ferne: blau. — Holz; h. 0,38, br. 0,46. Viele kleine Risse, die Farbe scheint besonders im Landschaftlichen stark nachgedunkelt. — Literatur: Berenson, Burlington, Frizzoni, Gall. Carrara 1907, Morelli und Katalog der Galerie von 1912: D. D., Venturi, Crespi: B. D. Teilweise Wiederholung im Museum von Neapel, 162.

Auch bei dem kleinen Madonnenbildchen macht sich die Neigung für ein möglichst romantisches Lokal geltend. Es sind die Stufen einer Ruine, die reich von Bäumen und Sträuchern bewachsen ist, auf denen Maria ein Sitz errichtet ist. Das große Kind ist selbständig und steht vor der Mutter, an die es sich anschmiegt, ein Motiv, das sich seit Michelangelos Madonna in Brügge nachweisen läßt. Ein heiliger Erzbischof ist zu ihrer Rechten niedergesunken, um den Segen zu empfangen, den sie ihm mit zierlichen Fingern spendet, während sie mit der Linken das Kind liebkosend festhält. Der heilige Georg, ein blondlockiger, zarter Gesell, dem nichts von der Wucht seines Namensvetters im Modeneser Bild anhaftet, ist vorn zu der Madonna Linken auf einem gewaltigen, eben verröchelnden Lindwurm niedergekniet. Als Siegeszeichen hält er die Fahne in beiden Händen. Das Bild ist in der Farbe harmonischer als die früher geschilderten. Sehr gut ist der Zusammenklang von kühlem Blau und kühlem Gelb in der Gewandung des heiligen Georg erreicht.



MADONNA MIT HEILIGEN. Bergamo Galleria Lochis

Auch der landschaftliche Ausblick wirkt einfach und ruhig. Der Kopf des Drachens ist voll individuellen Lebens, das Tier selbst ist technisch freier und weicher behandelt, als wir es an Battista gewohnt sind, ein Grund vielleicht, weswegen Morelli und Berenson das Stück Dosso belassen. Venturi hat hier wohl mit Recht wieder Battista eingesetzt. Das Christuskind ist sein bekannter Puttentypus — außerdem bürgen für ihn das zwischen die Beine geklemmte Gewand, die Betonung der Nasenkuppe, die feinen spitzen Finger der Madonna.

Madonna mit Christuskind und Johannisknaben. Neapel, Museum, 170. — Madonna: karminrote Taille, blaues, sehr farbiges Untergewand, grüner Mantel, strohgelber Schuh; Johannes: strohgelbes Gewandstück um die Hüften; graue Mauer, grünliche Wiese, braunrotes Buschwerk; Vordergrund: braun; Luft: blaugrün mit weißen Wolken. — Holz; h. 0,27, br. 0,23. — Aus der Badia di Montecassino. In älteren In-

ventaren als Schule des Guercino und Annibale Carraci, im jetzigen als ferraresische Schule des 16. Jahrhunderts. Literatur: Berenson: D. D.

Es ist eine kleine, in der Stimmung recht ansprechende, aber etwas roh gemalte heilige Familie. Maria hält den kräftigen Christusknaben auf dem Schoß, ihr naht von rechts Johannes mit dem Kreuz, im Hintergrund tauchen schneebedeckte Berge auf, winzige Schafe beleben die Wiese. Die Haartracht der Madonna, der eingeflochtene Zopf ist ferraresisch. Auf die Dossi weisen die Schlinggewächse, die sich um die Baumstämme ranken, der Haarbüschel, der den Kindern in die Stirn hängt; für Battista sprechen die eingeklemmten Falten des Kleides und der lächelnde Mund der Madonna.

Anbetung des Kindes.. Rom, Galleria Borghese, 215. — Madonna, Kleid: leuchtendes Karmin; Mantel: dunkelblau mit gelben Borten; Joseph, Fleischton: stark rotbraun; Gewand: dunkelviolett, gelber Mantel, weiße Haare, Gebäude: braun; Tuch, auf dem das Kind liegt: weiß; Hirten im Hintergrund: mit roten und blauen Punkten angedeutet; Wolken: grau mit weißen Lichtern, unterhalb etwas rotwarme Töne; Engel: blond, mit grauen Flügeln; Gebäude: hinten blau mit weißen Lichtern. — Stark nachgedunkelt. Schadhafte Stellen am Boden links und am Knie der Madonna. — Holz; h. 0,44, br. 0,30. — Literatur: Burlington, Morelli, Venturi, Zwanziger: B. D.

Battista versucht sich hier in einem Nachtstück; die Beleuchtung ist nicht schlecht geglückt. Aus dem warmen Dunkel des Hintergrundes — wohl die Holzwand des Stalles — leuchten das Kindchen, Kopf und Hände der Madonna hell hervor; das Licht spielt noch auf der Schnauze des Esels und verliert sich im Nimbus des Joseph. Als zweite große Helligkeit wirkt oben die eindringende Engelschar auf Wolken. Das Stoffgebiet ist hier nicht erweitert. Das Kind liegt in der Mitte auf der Erde, das Maria und Joseph kniend zu beiden Seiten anbeten. Die Figuren des Kindes und Joseph sind in unruhig wackliger Lage. Joseph, der sich höchst aufgeregt gebärdet, droht im nächsten Augenblick das Gleichgewicht zu verlieren. Die Finger sind wieder für Battista charakteristisch. Einen Grund, das Bild in die Zeit des Raffaelschen Einflusses zu datieren, gibt der klassizierende Kopf des Joseph.

Anbetung des Kindes. Wien, Sammlung Czernin. — Madonna, Kleid: dunkelkarmin; Mantel: blau; Tuch: strohgelb; Joseph, Gewand: kadmium; Mantel: zinnober; Mann rechts, Gewand: grauviolett; Mantel:

dunkelgelb; Mann links, Gewand: weiß; Mantel: dunkelgelb; Gott-Vater, Gewand: hellgrau; Aureole: hellgelblich; Wolken: blaugrau; Berge: blau; Heiligenscheine: gelb; Vordergrund: braun mit oliv; Christuskind, Tuch: weiß; Gebäude rechts: braun; Baumgruppe links: grünlich; Luft zum Horizont: gelb, oben rosa Abendbeleuchtung. — Erhaltung gut, unwesentliche Reparaturen und ganz unwesentliche Stückchen Farbe herausgeplatzt. — Holz; h. 0,51, br. 0,32. — In der Galerie (Privatgemach) als D. D. — Literatur: Zwanziger; B. D.

Das Motiv ist hier reicher und prächtiger. Als Hintergrund dient statt der einfachen Hütte rechts ein Bau mit korinthischen Säulen. Die irdische Szene im Vordergrund ist durch zwei Teilnehmer vermehrt. Maria und Joseph knien symmetrisch mit fromm in Anbetung ineinandergefügten Händen vor dem am Boden liegenden Kinde. Im Mittelgrunde rechts und links stehen zwei Männer, wohl Hirten, der eine in verzückter Stellung, die Hände über der Brust gekreuzt, während der andere greise Schäfer sich gespreizt und wild erregt gebärdet. Über der einfach gehaltenen Fernsicht schwebt Gott-Vater in einer Wolkenfülle herab. Ist schon in der unteren Hälfte außer der schlagenden Verwandtschaft mit der vorigen Anbetung Battistas Hand in den langen feinen Fingern zu erkennen, so zeigt Gott-Vater in den Wolken seinen Stil als Zerrbild — eine unmäßig in die Länge gereckte hölzerne Hand mit langen spitzen Fingern und ein wie aus Guttapercha ausgezogener, langer Schädel. Das Bild scheint etwas später als das der Galerie Borghese entstanden zu sein. Die obere Partie mit dem leuchtenden Gelb der Aureole und die luftige Art, wie Gott-Vater darin verschwimmend gemalt ist, gemahnt an die Hand, die den oberen großen Teil der vier Kirchenväter in Dresden gemalt hat.

DATIERBARE WERKE DER SPÄTZEIT

Die Geburt Christi. Modena, R. Galleria, 440. Gott-Vater, Gewand: rötlich violett mit gelben Lichtern; Mantel: blau im Luftton; Aureole: weißliches Zitronengelb; Wolken: blau, mit Weiß umsäumt; Engelskörper: rosig; Flügel: rot; Gewand des rechten Engels mit Krone: kadmiumgelb; Flügel: grün, ins Rötliche auslaufend; hinterer Engel mit Ölzweig, Flügel: dunkelrot; Gewand des Mannes zu äußerst links: tiefkirschrot; Mantel: saftgrün; Gewand des zweiten stehenden Mannes: dunkelgrünlichblau; Mantel: pfirsichfarben; Alfons' I., Gewand: dunkel-

GEBURT CHRISTI. Modena, R. Galleria

blau; Mantel: violett; Herkules' II., Gewand: gelblichrosa, mit blauen Schatten; Mantel: zitronengelb; Strümpfe: zinnober; Madonna, Kleid: dunkelzinnober, Mantel: grünlichblau, Kopftuch: gelb; Strahlenkranz des Kindes: rote und gelbe Strahlen; Boden: dunkelbraun; Gras: oliv mit gelben Lichtern; Bergpartie und vorderes Terrain von Blaugrün bis Blau sich abstufend; Gebäude mit gelblichweißen Lichtern; Pyramide und Säule: kaltblau. — Etwas abgerieben und teilweise sehr nachgedunkelt, besonders der blaue Mantel der Madonna und das rote Gewand des zu äußerst stehenden Mannes. — Holz; h. ca. 1,81, br. ca. 1,62. Aus dem Dom von Modena am 7. Juli 1783 in den herzoglichen Palast gekommen. Von Napoleon 1796 nach Frankreich gebracht und seit 1815 wieder zurück in die Galerie. — Literatur: Gronau, Mendelsohn, Venturi Galleria Est., S. 332: B. D., Burlington, Patzak, Zwanziger: D. D.

In dem wechselvollen Geschick Alfons' I. bildet das Bild ein wichtiges Gedenkblatt. Der Herzog stiftete es aus dankerfülltem Herzen für das endlich zurückerhaltene Modena: Julius II. hatte ihm 1510 Reggio und Modena entrissen[206]). Erst 1523 besetzte der Herzog Reggio und vier Jahre später Modena. Aber erst 1531 wurde ihm durch den Schiedsspruch Karls V. und gegen Zahlung von 100 000 Dukaten an den Papst sein Besitztum feierlich bestätigt. Um ein öffentliches Zeichen seiner Dankbarkeit zu geben, beschließt Alfons im Dom von Modena eine Kapelle zu errichten und diese mit einem Altarblatt zu schmücken. Am 10. Mai 1532 erhält er dazu vom Kapitel die Erlaubnis; am 5. Juli sind die Maurerarbeiten, am 14. Juli die Malereien beendet, und am 27. Juli wird die Kapelle San Filippo diacono geweiht. Am Festtage dieses Heiligen, am 6. Juni 1527, gewann nämlich Alfons Modena aus den Händen des Papstes zurück.

Das Bild wurde Dosso in Auftrag gegeben, denn in den estensischen Ausgabebüchern finden sich am 20. Dezember 1533, 102 L. für M^r. Dosso, gebucht „a conto de dui quadri che lui fa per il S. N. per mandarli fora", und im Ausgabenbuch von 1534 sind wieder am 10. Mai und am 31. August Zahlungen für Bilder eingetragen, die Dosso für den Herzog arbeitete. Daß die nähere Bestimmungsort der Bilder Modena und Reggio ist, geht aus einer kleinen Notiz hervor, die sich in den Rechnungsbüchern gelegentlich der Rahmen findet:

„30 maggio (1534) L. 30 per conto di lavorare le ancone cioè adorare li adornamenti delle ditte quali fa fare lo Illmo. S^re. Nro per mandare a Modena et a Reggio."

Die Arbeit muß langsam vonstatten gegangen sein, denn erst 1536

ward das Bild im Dome aufgestellt. Lancellotto erzählt die Geschichte der Stiftung und gibt als Tag der Aufstellung den 29. November 1536 an: „ditta ancona seu tavola d'altare facta de mane de M^ro. ..... fratello de M^ro. Dosso eximio depintore“[207]). Da unter Dosso allein immer nur Giovanni, der berühmte ältere Bruder, gemeint ist, so hat man bisher den fehlenden Namen mit Battista ergänzt. Nur Zwanziger hat durch Verkennung des Namengebrauchs und unter Vergewaltigung des grammatikalischen Sinnes hier Dosso eingesetzt. Campori, der zuerst die Zahlungsurkunden auf den Namen Dosso gebucht fand, ließ sich dadurch bestimmen Dosso die Komposition und das Figürliche zuzuschieben und Battistas Arbeit auf die Landschaft zu beschränken. Venturi nimmt dagegen wohl mit Recht an, daß nur der Auftrag an Dosso ergangen sei und Battista die Ausführung angehöre. Es besteht die Möglichkeit, daß Dosso sich mit einem Entwurf an der Komposition beteiligt hat, aber auch dieser kann sich nur auf das Allgemeine erstreckt haben. Das allzuviele verkrümelte Wesen in den Engeln, den Wolken und der Landschaft verrät Battistas Hand, ebenso der süßliche, abgeschwächte Stil der Figuren und die unharmonische allzubunte Färbung.

Vor dem Christuskind kniet als Joseph in Anbetung Herkules II., der inzwischen zur Regierung gekommen war, ihm gegenüber die Madonna und zwischen beiden der eigentliche Stifter Alfons I. In der Madonna hat man ein Bildnis der schönen Laura Dianti vermutet[208]). Aber weder die Züge noch die Farben gleichen den ihrigen. Wir besitzen ein gut beglaubigtes Bildnis der schönen Hutmacherstochter von Tizians Hand mit etwas aufgeworfenem Mund, länglicher Nase und stark vortretendem Unterkiefer, von fahler Gesichtsfarbe und ihrem natürlichen kohlschwarzen Haar, das nichts mit diesem rosigen, goldhaarigen Puppengesicht gemein hat[209]). Auch widerspricht der Charakter eines offiziellen Bildes der Annahme, daß man die Geliebte des Herzogs darauf dargestellt hätte. Eher könnte noch an Lucrezia Borgia gedacht werden, obgleich von einer schlagenden Ähnlichkeit auch hier nicht die Rede ist. Die Züge der beiden Herzöge sind sehr verflaut und nicht besonders charakteristisch wiedergegeben, doch noch erkennbar. Dagegen fehlt der leiseste Anhalt zur Feststellung der beiden links stehenden Zuschauer des Vorganges, vielleicht zweier Höflinge aus der nächsten Umgebung des Herzogs. Im landschaftlichen Hintergrund, der Bethlehem auf hügeligem Boden darstellt, hat Battista in reichen Architekturformen förmlich geschwelgt; neben mittelalterlichen Türmen und Zinnen erheben sich ein figurengekrönter Obelisk und eine Pyramide. Im Hintergrunde spielt sich in kleinen Figuren die

Verkündigung an die Hirten ab, und zwar mit der perspektivischen Unmöglichkeit, daß das vom Mittelgrunde nach hinten schwebende Englein gegen die viel größer gezeichneten Hirten der hintersten Fläche als winziger Punkt erscheint. Von oben stürzt Gott-Vater hervor, von einem Putten- und Wolkenheer umgeben. Die fliegenden Haare, Bart und Falten sind trotz der heftigen Bewegung nicht in Unordnung geraten, sondern zeigen ebenso die geglättete Handschrift Battistas wie die zierlichen Putten mit den grellen, runden Augen. Der vorderste Engel, der dem Herzog Krone und Zepter herabreicht, mit schlecht verkürztem rechtem Arm, ist vielleicht unter der Mitarbeiterschaft eines Gesellen entstanden, während sein hinterer Genosse, der mit einem Ölzweig hinabfliegt, in den zusammengezogenen Brauen den bekannten Typus der Dossi wiedergibt. Sehr bezeichnend für Battistas Hand ist das Christuskind: zahm, schlank und unkindlich in gelegter Modellstellung mit absichtlichem Kontrapost, so klassizierend wie möglich. Der Kopf mit aufgeworfenem Mund und aufgestülpter Nase hat nichts von dem kindlichen Reiz, der Dossos Kindergestalten eigen ist.

DER HEILIGE MICHAEL. Parma, Galerie

Der heilige Michael. Parma, Galerie. — Maria, Kleid: gelb mit goldenem Muster; Mantel: blau; Michael, Rüstung: steinockergelb,

Untergewand: blaugrünlich, Mantel: karmin mit weißen Fransen, Sandalen: rot, Flügel: gelbbraun; Aureole: gelb; Satan: stark braunrot; Wolken: weiß; Berge: blau; Landschaft: viel saftgrüne und blaugrüne Töne, vorn darin oliv; Bäume: braun. — Viel Quersprünge. — Holz; h. 2,82, br. 1,61. — Bis 1788 im Dom von Reggio, dann durch mehrere Hände gegangen, später vom Staat für das Museo civico in Reggio angekauft und endlich nach Parma geschafft. — Literatur: Burlington, Testi, Bolletino d'Arte 1907, Fasc. IV und VI: B. D., Venturi, Arte 1907, S. 233: Zwanziger D. D.

Venturi vermutet wohl mit Recht, daß sich das zweite Altarblatt, das für Reggio bestimmt war und für das sich 1533 und 1534 Zahlungen an Dosso gebucht finden[210]), mit dem heiligen Michael deckt, der sich heute in der Galerie von Parma befindet. Er stammt aus dem Dom von Reggio und wird als Stiftung der Este 1623 von Azzari erwähnt[37]).

„Nello stesso Tempio (il Duomo) si vede una Tavola della Sereniss. Casa Estense di Gio: Battista Dosso Ferrarese con un S. Michele, opera di molto buona maniera."

Zwar hatte Alfons Reggio, das ihm zugleich mit Modena 1510 vom Papst entrissen war, schon 1523 wieder besetzt, ohne nur einen Tropfen Blut zu vergießen. Der geschickte Fürst hatte zu dem kleinen Staatsstreich die Sedisvakanz benutzt[211]). Aber noch elf Jahre mußte er in Hangen und Bangen schweben, ehe ihm sein Eigentum förmlich bestätigt wurde. Clemens VII. wendet sich immer wieder an den Kaiser, um die ihm vom Ferraresen wiedergenommenen Städte zurückzuverlangen. Aber Alfons war ein schlauer Sämann auf dem politischen Acker, und das Körnlein Zwietracht, das er geschickt zwischen Karl V. und den Papst gestreut hatte, begann ihm die verheißene Frucht zu tragen: der Kaiser sichert ihm insgeheim Reggio und Rubbiera zu. Endlich, am 21. März, überliefert Alfons Reggio, Modena und Rubbiera dem Kaiser, der nach 6 Monaten einen entscheidenden Spruch fällen soll. Der Kaiser gibt endgültig 1531 dem Herzog seinen gesamten Besitz zurück und bestätigt das vom Papste beanstandete Gebiet von Modena und Reggio.

Testi nimmt im Gegensatz zu Venturi an, daß das Altarblatt für Reggio gleich nach der Wiedereinnahme der Stadt durch Alfons Ende 1523 oder Anfang 1524 gemalt sei. Die Worte des Chronisten, auf die er sich beruft, geben aber kein näheres Datum für die Errichtung der Kapelle, noch weniger gar für die Anfertigung des Altarbildes an. Nachdem Alfons wieder in Reggio eingezogen war, heißt es: „perciò portassi (Alfonso)

subito alla Cattedrale e prostato vanti l'altar maggiore, con le lagrime agli occhi rese grazie a Dio per avere riacquistato la città senza sporgimento di sangue. In memoria di tale favore eresse nella stessa Chiesa una Capellania all'altare di S.Michele" etc.[211a]) Die gleichzeitigen Zahlungen für zwei Altarbilder für Modena und Reggio, sowie die Tatsache, daß auch Modena schon 1527 in den Besitz Alfons' zurückgefallen war, die dortige Kapelle aber erst 1532, also nach jenem Schiedspruch, Karls V. gestiftet wurde, lassen keinen Zweifel an einer gleichzeitigen Entstehung beider Altarbilder aufkommen. Der heilige Michael wird etwa 1534—1536 beendet sein.

Das Bild gibt zwei Vorgänge: im Vordergrund den Kampf des heiligen Michael mit dem Satan; der Erzengel holt gerade zum Schlage mit dem Schwert gegen den vor ihm am Boden liegenden Teufel aus. Oben fährt Maria in einer lichten, gelben Gloriole zum Himmel, von einer Wolken- und Engelschaar umgeben. In der Landschaft, einem reichen, bergigen Flußtal, an dessen Ufern rechts und links Ortschaften liegen, sieht man links vor einer Baumgruppe die erstaunten Apostel vor dem Grabe Marias versammelt, aus dem nach der Legende Blumen sprießen. Das Bild hieß von alters her Battista (Azzari) und trägt nach Testis Überzeugung diesen Namen noch heute in der Galerie. Venturi schreibt es dagegen Dosso zu; gelegentlich des Modeneser Geburtsbildes hat er die auf Dossos Namen gebuchten Zahlungen für beide Bilder so zu erklären versucht, daß Dosso beide als Auftrag erhielt, in die Ausführung aber sich beide Brüder derart teilten, daß Battista das Bild in Modena, Dosso das in Reggio malte. Wäre nicht auch die andere Arbeitsteilung denkbar, daß Dosso sich nur am Allgemeinen, bei der Komposition durch Skizzen beteiligte und bei der Ausführung dem Bruder mit Rat zur Seite stand?

Die Hauptgruppe ist von mächtiger dekorativer Wirkung; kraftvoll stürmt der Erzengel daher, das Schwert auf den jämmerlichen, rotbraunen Satan zu seinen Füßen zückend. Auch für den Charakterkopf des Engels mit seinen zornig zusammengezogenen Brauen mag ein Einfluß Dossos festzustellen sein, wenngleich die lange, schmale Nase und das etwas abstehende Ohr an Battista gemahnen. Das Figürliche erinnert zwar nicht an das süßliche, zierliche Wesen des Geburtsbildes, ist aber zu hart und roh gemalt, um Dosso selbst als ausführenden Meister anzunehmen. Um einen Maßstab für die technische Verschiedenheit der Brüder zu haben, können wir die Michaelsgruppe in Parma nach rückwärts mit dem unteren Teil der etwas früheren großen Vision der vier Kirchenväter in Dresden von 1532 und nach vorwärts mit dem heiligen Michael in Dresden von

1540 vergleichen, zwei Bildern, die in der Hauptsache von Dosso ausgeführt sind. Wie viel flaumiger und stofflicher wirkt das Flügelpaar des heiligen Michael in Dresden, wie viel feiner ist hier die rötliche Färbung und auch die Individualisierung des Satans gegen den dummen, knallrotbraunen Tiermenschen in Parma! Sehr deutlich als nicht von Dosso ausgeführt, wirkt die Landschaft und der obere Teil des Bildes mit der Himmelfahrt der Madonna. Im Geburtsbild wie im Michael sind die Gründe ähnlich behandelt, gewissenhaft, aber kleinlich und hart ausgeführt. Im Michael gleicht der mit botanischer Treue wiedergegebene Vordergrund mit Blumen und Kräutern dem Vordergrunde des heiligen Georg, die schematischen, langgezogenen, papiernen Falten der Madonna, die als dürftige Abwechslung nur nach unten einen kleinen Knick zeigen, erinnern an die gleiche öde Art der Faltengebung bei dem anbetenden Herkules des Geburtsbildes. Sehr charakteristisch für Battista sind die spitzen Finger der zum Himmel auffahrenden Maria. Die Bewegung der Madonna ist eine schwächliche, verwässerte Anlehnung an Tizians Assunta; die Engelsköpfchen der Gloriole und die auf Wolken knienden Engelsgestalten haben nichts mit der drallen Kindlichkeit Dossoscher Putten gemein. Vielleicht haben sogar Gehilfen an den Engeln mitgewirkt. Etwas fremd mutet uns auch die Gruppe der Apostel am Grabe an. Unter Annahme einer Mithilfe erklären sich vielleicht die Buchstaben, die Testi links unten am Bilde unter dem Rahmen fand: olomor. Liest man diese, wie der Entdecker richtig erkannt hat, in Spiegelschrift, so erhält man: romolo; das könnte, wenn man einige Buchstaben als verlöscht annimmt, Girolamo, d. h. Girolamo da Carpi bedeuten. Carpi, der auch sonst an den Sachen der Dossi mit Hand anlegte, mag das Bild beendet und sich den Spaß erlaubt haben, sich — gewissermaßen hinterrücks — in Spiegelschrift zu verewigen. Noch ein schlagendes äußeres Merkmal muß gegen Dossos Ausführung angeführt werden: im Gewand der Madonna ist Gold angewendet, was niemals bei eigenhändigen Sachen Dossos vorkommt, wohl aber im heiligen Georg in Dresden, einem Werk, das auch in den Hauptsachen Battista nebst Gehilfen zugeschrieben werden muß.

Der heilige Georg. Dresden, Gemäldegalerie, 124. — Georg, Mantel: dunkles Grün mit tiefblauem Futter und gelbem Rand; Rüstung: grau; Sattel: karmin; Ornament an der Rüstung: Gold; Gewand der Prinzessin: rosa; Himmel und Wolken: scharf dunkelblau; Gebäude: rot, violett, weißlich; Vordergrund: braun, farbige Blumenflecke; hinter dem Pferd grüner Mittelgrund; Pferd: weiß mit grauen Schatten, rosiger

Schnauze. — Leinwand; h. 2,06, br. 1,21. — Stammt aus der Galerie von Modena. — Literatur: Berenson: Girolamo da Carpi, Morelli, Patzak, Phillips: Venturi Gall. Est.: D. D., Zwanziger: Carpi.

HEILIGER GEORG. Dresden, Gemäldegalerie

Das Bild, das zusammen mit dem heiligen Michael 1540 beiden Brüdern von Herzog Herkules II. in Auftrag gegeben wurde (vgl. S. 116), an dessen Ausführung außerdem Gesellen mitbeteiligt waren, zeigt in Farbe und Formen eine von Dosso ganz verschiedene Hand. Im Inventar der Estensischen Galerie von 1688 galt das Bild neben Michael noch als Dosso. Im späteren Inventar von 1743 ward es auf Garofalo umgetauft und später Raffael selbst, von Hübner Penni zugeschrieben. Morelli und Woermann sind wieder für Dosso eingetreten und haben es als ein Jugendwerk des Meisters angesehen. Zu dieser irrigen zeitlichen Einordnung wurde Morelli durch das nachweisliche Datum von Raffaels heiligem Georg bewogen[186]), an den sich die Komposition noch viel genauer als im heiligen Michael anlehnt. Selbst das rosa Gewand der Prinzessin ist übernommen. Vielleicht hat Battista während seines römischen Aufenthaltes in Raffaels

Atelier nicht nur Zeichnungen, sondern auch farbige Entwürfe gesehen. Die einstige Taufe auf Garofalo hat eine gewisse Berechtigung, an ihn erinnert die Härte, mit der die Haare des Georg und der Prinzessin ausgeführt sind; an seinen Typus gemahnt das feine Köpfchen der Fürstentochter. Trotzdem in den Zahlungen Giralomo da Carpis Name nicht erwähnt wird, ist man doch versucht an seine Beihilfe zu denken; aus ihr würde sich auch der starke graublaue Grundton erklären lassen. Das in der Rüstung angewendete Gold ist ein Beleg, daß Dosso bei der Ausführung seine Hand nicht im Spiel gehabt hat.

Gerechtigkeit. Dresden, Gemäldegalerie, 126. — Untergewand: grün mit gelblichen Lichtern; Obergewand: karmin; Mantel: prachtvolles Ultramarinblau mit ledergelbem Futter; Band im Haar: violett; Sandalen: rot; Haare: rötlichblond; das Grün des Gewandes wiederholt sich im Weinlaub und in der Wiese des Mittelgrundes; Luft fast von demselben Blau wie das des Mantels, gegen den Horizont: gelblich; Berge und Häuser: stark blau; Felsen: grau; Geld-Vasen: kaltgrau; Boden: grau; Fasces: bräunlich. — Die Farbe hat kleine Sprünge, überall neuer glänzender Firnis. — Leinwand; h. 2,00, br. 1,05 1/2. — Aus der herzoglichen Galerie von Modena. — Literatur: Berenson: teilweise D. D., Burlington: D. D., Ausführung von Schülern, Morelli, Venturi Gallerie Est., Woermann Kat., Zwanziger: D. D.

Das Bild ist durch eine Zahlungsurkunde 1544 für Battista beglaubigt[91]), also für eine Zeit, wo Dosso selbst nicht mehr Hand anlegen konnte. Es ist nicht nötig, etwa eine Kompositionsskizze von Dosso anzunehmen, da wohl für eine so einfache Einzelfigur Battistas Talent ausreichte.

Eine wuchtige Frauenfigur steht mit gekreuzten Füßen vor einer mit Weinlaub berankten Mauer, im rechten Arm ruhen die Fasces, mit der erhobenen Linken hält sie die Wage in die Höhe; vorn auf dem Boden sieht man drei umgestülpte Geldtöpfe, aus denen das Geld rollt, wohl als Zeichen ihrer Unbestechlichkeit. Rechts öffnet sich der Blick in die Ferne, die, wie meist bei den Dossi, mit hellbeleuchteten Gebäuden abschließt, die hier am Fuße einer malerischen Gebirgsgruppe liegen. Trotz der Härten, die sich besonders im Kopf mit dem stark abstehenden Ohr fühlbar machen — die braunen Augen stehen zu grell im Gesicht — trotz der an ein Marmormodell erinnernden Falten übt die Figur einen mächtigen dekorativen und märchenhaften Reiz aus. Das liegt teilweise an dem prachtvollen Farbenzusammenklang; hier ist dem Maler das ungeheure Wagnis gut gelungen, das Grün und Blau des Gewandes genau

so stark in der Landschaft, wie im Weinlaub und in der Luft wiederkehren zu lassen. Die Wirkung der Farbe ist so schlagend, daß sich hier ganz ausnahmsweise der Woermannsche Katalog in einer vollen Farbenbeschreibung ergeht.

Frieden. Dresden, Gemäldegalerie, 127. — Untergewand: grünlichblau; Obergewand: zitronengelb, mit grünlichen Schatten; Mantel: karminrot; Edelsteine im Haar: zinnoberrot; Band: blau; Hintergrund: braun; Rüstungsteile: grau; Fackel: sehr rot mit kleinem, gelbem Kern. — Viele kleine, unwesentliche Sprünge und ganz unbedeutende Reparaturen, links ein etwas größerer Vertikalsprung. — Leinwand; h. 2,11, br. 1,09. — Aus der herzoglichen Galerie zu Modena. — Literatur: Berenson: zum kleinen Teil D. D., Burlington, Morelli, Zwanziger wie bei dem vorigen Stück; anonyme Rezension des Buches von Zwanziger in l'Arte 1911, S. 76: B. D.

GERECHTIGKEIT.
Dresden, Gemäldegalerie

Die Gerechtigkeit, wie ihr Gegenstück den Frieden, hat schon Morelli als zusammenhängende Dekoration für einen Raum der Este erkannt. Trotz seiner viel roheren Ausführung ist auch dies Bild höchst wirkungsvoll. Schon in dem Kopfschmuck der Frau zeigt sich die Phantasie des Künstlers. Die enggeflochtenen blonden Zöpfe sind reich mit blauem Band durchschlungen, aus dem hochrote Edelsteine wie Blutstropfen emporschießen und symbolisch an die verflossenen Kämpfe gemahnen. Die Kriegsfackel gesenkt, ein riesiges Füllhorn mit Ähren, Früchten und Blumen in der Linken, tritt die mächtige Frau auf einen Harnisch; Eisenhandschuhe und ein Helm liegen verlassen daneben. Vergeblich fletscht

der Eber links seine spitzen Zähne. Unbesorgt um ihn hat sich das sanfte Lamm zu den Füßen der Göttin gelagert.

Herkules und die Pygmäen. Graz, Landesgalerie, 96. — Herkules: Kopf, Hände und Füße: ziemlich rot; Haar und Bart: braun; Kranz: grün mit gelblichen Lichtern; Vordergrundfelsen: unangenehm kaltgrau; Blattwerk: olivgrünlich; Löwenhaut: bräunlicher Steinocker mit schwärzlichen Schatten; Boden: hellockerfarben; Wiese: blaugrün; Felsen dahinter: strohgelb, wie die Lichter im Weinlaub; Baumpartie im Mittelgrund: nur oliv und gelb; Hintergrund, Wasser: weißblau; Gebäude: bläulichweiß; Luft: rosig weiß, oben in schweres Blau übergehend; Belebung durch kleine gemäßigte Farbenspritzer von Blau, Gelb, Rot und hellem Grün in der Gewandung der Pygmäen. Unwesentliche Restaurationen hauptsächlich am grauen Felsen. Leinwand; h. 1,13, br. 1,45. — Aus der Sammlung Penther. — Literatur: Patzak: B. D., Burlington, Schlosser, Zwanziger: D. D., Suida, Die Landesbildergalerie: Erfindung D. D., Ausführung B. D.

Schlosser hat für den merkwürdigen Stolf dieselbe Quelle nachgewiesen, wie für Tizians Venusfest in Madrid, nämlich die „Imagines" des älteren Philostrat[212]). Vermutlich war dieser Schriftsteller damals sehr beliebt, ebenso der Gegenstand. Cranach hat ihn in zwei Bildern der Dresdener Galerie behandelt und Goethe erwähnt in seiner Schrift „Philostratsgemälde" (B. XXX) ein Bild desselben Inhalts von Giulio Romano. — Wie wir bestimmt wissen, daß Alfons der Besteller des Tizianschen Bildes war, so ergibt sich aus der Darstellung dieses Gemäldes, daß Herkules II. der Auftraggeber gewesen sein muß. Auch hier hat Schlosser schon die Vermutung ausgesprochen, daß der ferraresische Herzog sich gern in seinem antiken Namensvetter verherrlicht sah. Vasari erzählt, daß beide Brüder im Hofe des Palastes zu Ferrara grau in grau die Geschichten des Herkules darstellten[213]). Endlich wissen wir urkundlich, daß Battista 1543 Kartons zu Teppichen mit Herkulestaten entwerfen mußte[214]). Man kann aber in seinen Schlußfolgerungen noch weiter gehen als Schlosser: der Kopf ist ein deutliches Bildnis Herkules' II., eine Meinung, die schon der kleine Katalog der Grazer Bildergalerie von 1903 enthält. Es sind dieselben regelmäßigen, leeren Züge, wie sie die Medaillen und Joseph auf der Geburt in Modena aufweisen. Herkules liegt in völliger antiker Nacktheit am Fuße eines Baumstammes; das Haar ist mit Weinlaub bekränzt; er hat die kleinen Pygmäen, die ihm vorwitzig zu nahe gekommen sind, in seiner Löwenhaut gesammelt, die er

unter sich als Decke breitet. Die, die er noch nicht zu Gefangenen gemacht hat, rücken dem Helden noch weiter zu Leibe; sie versuchen über die Wurzeln des Baumstammes zu klettern, der für sie einen mächtigen Wall bedeutet. Die genremäßige Darstellung des Bildes scheint sich auf irgendeinen Feldzug des Herzogs zu beziehen, denn die kleinen Pygmäen sind nicht nur durch Sturmleitern, Speere und die ganze Ausrüstung der damaligen Kriegsführung gekennzeichnet, sondern auch in Landsknechtkostüme gesteckt. Daß man sich nicht scheute, die Herrscher in antiker Nacktheit abzubilden, dafür ist des greisen Dogen Andrea Dorias Bild als Neptun von Bronzino ein klassisches Beispiel. Bei der lustigen Erfindung besonders der possierlichen Pygmäen wird wohl Dosso mit seinem Humor eingesprungen sein. In der Ausführung des recht ledernen Aktes und der reichlich besetzten Landschaft scheint mir Battista unverkennbar. Auch würde das Bild für einen späteren Dosso viel zu farblos und kalt sein. — Der Regierungsantritt Herkules' II. 1535 gibt für die Vollendung des Bildes den Terminus post quem.

Francesco d'Este als heiliger Georg und Johannes der Täufer. Mailand, Brera, 431 und 432. — Heiliger Georg, 431: Rüstung: grau; Strümpfe: zinnober; Vorhang: karmin; grünes Gewandstück am Boden. — Vielleicht im Schattenton des Gesichts und an der rechten Hand Übermalungen. Einige Risse. — Holz; h. 1,63; br. 0,49. — Johannes der Täufer, 432; Mantel: violett; Fell: braun; Hintergrund: schwärzlich. Bis auf ein paar Risse und unwesentliche Ausbesserungen vorzüglich erhalten. — Holz; h. 1,63; br. 0,48. — Die beiden Flügel stammen aus dem Oratorium der Brüderschaft der Bogenschützen S. Maria in Massalombarda. — Literatur: Ricci, Rassegna d'Arte, aprile 1904, S. 54 ff.

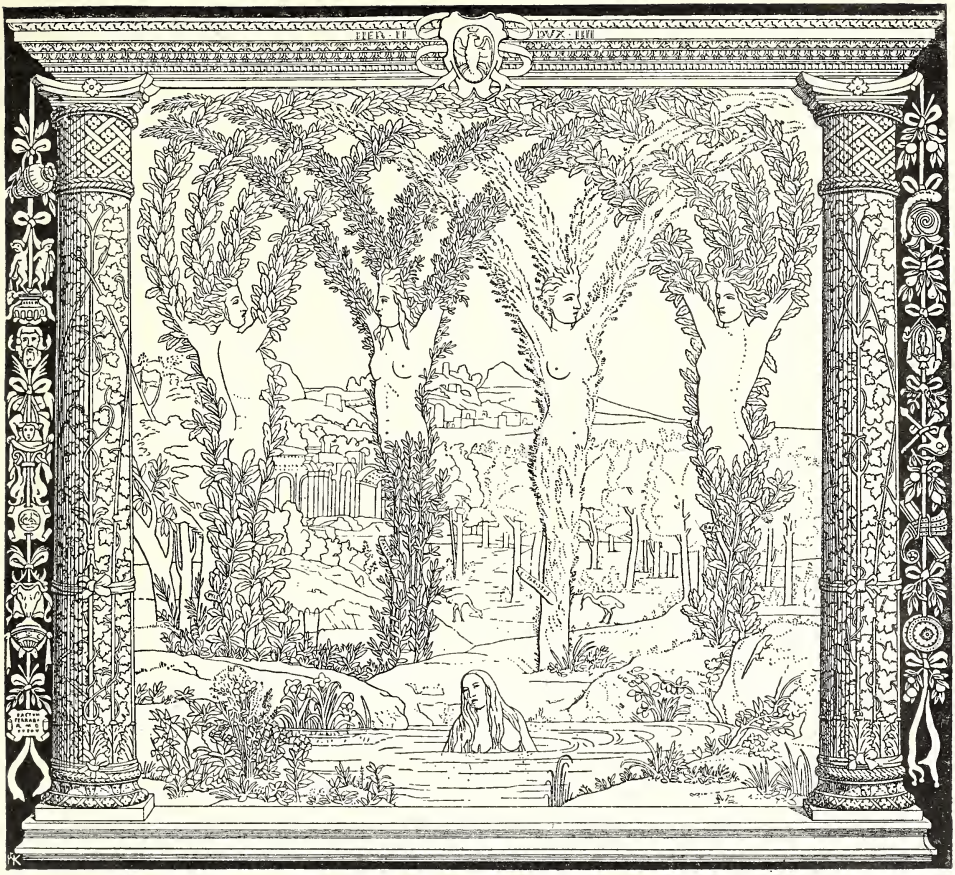
Die beiden lebensgroßen Heiligen stehen auf zwei Altartafeln, in den Raum gepreßt. Die Wahl des heiligen Georg erklärt sich aus der Bestimmung der Bilder. Sie stammen aus dem Oratorium einer Schützenbrüderschaft, deren Vorstand vielleicht Francesco d'Este war, der jüngste Sohn Alfons' I. und Lucrezia Borgias. Francesco ist im Profil in voller glitzernder Metallrüstung dargestellt, die Linke hält einen Speer, die Rechte ist in die Seite gestemmt; unten am Boden von einem Vorhang halb verdeckt leuchtet noch der Kopf des Lindwurms heraus. — Johannes der Täufer ist in das Dreiviertel gekehrt und schreitet mit aufgehobenem, nachgezogenem linken Bein. Oberkörper und linkes Bein sind entblößt und zeigen einen etwas brandigen Ton. Beide Hände fassen das Rohrkreuz mit dem Spruchband; auf der Linken läßt er ungeschickt ein Buch

balancieren. Ein bräunliches Fell und ein elegant gemalter, violetter Mantel geben die Farbennote. Die freie und doch geleckte Mache lassen an ein Spätwerk Battistas denken, womit auch das Alter Francescos übereinstimmt (Vgl. o. S. 37). Der Stil der Gerechtigkeit in Dresden vom Jahre 1544 bestätigt diese Annahme. Wir haben hier ein Werk aus den letzten Lebensjahren Battistas.

Die Teppiche

Von der umfangreichen Tätigkeit der Dossi auf diesem Felde haben sich nur 5 Teppiche Battistas erhalten.

Müntz gebührt das Verdienst, zuerst eine Serie von fünf in Paris aufgetauchten Teppichen mit ihrer Erwähnung bei Campori in Verbindung gebracht zu haben[215]). Campori muß selbst die Archive eingesehen haben, denn er gibt in Übereinstimmung mit den viel später von Venturi veröffentlichten Zahlungen dieselben Gegenstände und dieselben Summen an[216]). Übersehen hat er nur zwei Zahlungen an Dosso vom Jahre 1536[217]). Sonst ist er viel ausführlicher als Venturi, dessen Material hier Lücken aufweist. Campori erwähnt noch folgende Stücke, die bei Venturi fehlen: von 1540 ein „antiporto", den beide Brüder gemeinsam ausgeführt haben, für 1547 noch gemeinsame Arbeiten Battistas und eines flämischen Malers „Luca" und Camillo Filippis; mit letzterem zusammen entwarf Battista einen Teppich, auf dem das Lustschloß Belriguardo dargestellt war. Für 1542 nennt Campori noch zwei Teppiche von gleicher Größe, die offenbar zu dem Herkuleszyklus gehörten: „Herkules, Apollo und Minerva vertreiben die Laster vom Parnaß" und die „Hochzeit des Herkules mit der Hebe". Die übrigen Stücke werden gleichlautend bei Venturi erwähnt. Sie ergänzen die Geschichten des Herkules: „Herkules befreit Ixion" (1543) [214]), „das Bad des Herkules" und „Herkules, der die Hydra tötet" (1545) [218]). 1544 erwähnen beide Quellen zwei Antiporten mit nur landschaftlichen Darstellungen[219]) und bringen endlich die wichtige große Zahlung von 728 L. über 5 Metamorphosen des Ovid (1545) [218]). Campori hat noch in einem estensischen Inventar aus dem 17. Jahrhundert das damalige Vorhandensein dieser Stücke bestätigt gefunden. Alle vier Teppiche waren ähnlich komponiert. Das dekorative Motiv bildeten vier Gestalten — abwechselnd Frauen und Männer, von denen zwei von vorn, zwei vom Rücken gesehen waren, die ein Laubdach mit den Händen stützen. Vier dieser Teppiche wurden am 8. Mai 1875 bei Drouot verkauft. Müntz gibt ihre Maße an: I: h. 4,90, br. 7,—



VERWANDLUNG DER ARETHUSA.
Nach Guiffrey, Müntz & Pinchard, „Histoire de la Tapisierie“

II: h. 5, br. 5, 25. — III: h. 5, br. 5,25. — IV: h. 4,90, br. 5,15. — Ein fünftes Stück, das dem ersten dieser Serie entsprach, wurde 1870 im Palais de l'Industrie unter No. 342 im Catalogue de l'Union centrale ausgestellt. Es enthielt die Worte: „Factum Ferrari Æ. M. D. XXXXV“ und das Wappen der Este, mit der Inschrift „Her. II Dux IIII“. Zu Müntz' Zeit befanden sich die Teppiche im Besitz des Comte de Briges. Glücklicherweise ist einer dieser Teppiche in eine Aquarelle des Musée des Gobelins kopiert und gibt uns wenigstens eine Vorstellung von der Komposition. Zwei Säulen begrenzen von jeder Seite die Fläche, die durch vier nackte Frauengestalten gegliedert wird, die gleich Karyatiden ein Laubdach auf dem Haupte tragen und selbst halb Pflanze und halb Mensch das Daphnemotiv wiederholen; hinter

ihnen hindurch sehen wir auf eine hügelige leicht bewaldete Landschaft, in deren Vordergrund sich ein Wasser ausbreitet. Mit angstvoll ausgebreiteten Händen und langem wassernassem Haar taucht daraus der Oberkörper eines Weibes hervor: Arethusa, die in einen Quell verwandelt ist (Ovid, Met. V., V. 570 ff.). Was Müntz hier bereits aus den Zahlungsurkunden als erwiesen annahm, daß wir in dem Teppich ein Werk Battistas vor uns haben, das hat Thode aus seinem Stilgefühl heraus erkannt, denn er hat offenbar das große Werk von Müntz nicht benutzt (vgl. u. S. 180).

Was die anderen den Dossi zugeschriebenen Teppiche betrifft, die sich noch heute im Dome zu Ferrara befinden, so hat bereits Cittadella nachgewiesen, daß dieselben nicht mehr von den Brüdern herrühren können: laut Notariatsakt vom 15. Oktober 1550 wurden die Kartons dazu von Garofalo und Camillo Filippi flandrischen Wirkern zur Ausführung übergeben[220]). Aber auch der heute im Schlosse zu Madrid befindliche Teppich „Vertumnus und Pomona", den Thode für die Dossi in Anspruch nimmt, hat nichts mit ihnen zu tun. Er wirkt im Architektonischen zu überladen und zeigt einen zu ausgebogenen und angeschwollenen Umriß besonders in der Behandlung des Nackten[221]).

UNSICHERE STÜCKE BATTISTAS

Bildnis eines Kriegers. Florenz, Uffizien, 627. — Warmrotes Licht im Kopfe, Haar und Bart: dunkelbraun schwärzliche Kappe, aus der einige Perlen grünweiß aufblitzen, gelblicher Lederkoller, kirschrote Ärmel, Lorbeer tiefgrün. In der Landschaft kalte, blaue Schatten und warme, gelbliche Lichter. Recht gut erhalten, nur ein wenig abgescheuert am Bart und im Hintergrund. Vertikalsprünge. — Leinwand; h. 0,84, br. 0,68. — Literatur: Früher im Katalog der Galerie von 1798 Sebastiano del Piombo genannt. Es ging ein ganzes Jahrhundert unter diesem Namen, bis Ridolfi es in seinem Katalog als „scuola ferrarese" aufnahm. Die Zuschreibung an Dosso soll von Venturi stammen. Achiardi, Sebastiano del Piombo, Roma 1908, S. 329: vielleicht Schidone. Berenson: D. D.

Das Bild wurde unter dem Eindruck von Raffaels Bildnis des Herzogs von Nemours geschaffen, das uns am getreuesten in dem Exemplare der Sammlung Huldschinski in Berlin erhalten ist[222]). Es ist eine ähnliche Umstimmung in das Farbige und, wenn man will, in das Romantische, wie bei dem heiligen Michael in Dresden. Das Bild ist auf dem malerischen Gegensatz von warmem, rotem Abendlicht und kalten, bläulichen Schatten

komponiert. Aus dem schummerigen Hintergrund sieht man in der Ferne einen Rundbau mit ein paar gelblichen Lichtern aufblitzen. Links im Bilde schließen Lorbeerstämme den Vordergrund ab und umrahmen die Halbfigur eines dunkelbärtigen Mannes, dessen charaktervoller Kopf mit ein paar roten, warmen Lichtern aus dem Dunkel aufleuchtet. Schwere Wolkenschatten verhüllen den Himmel. Wie der Hintergrund, so ist auch die Haltung der Hand verändert. Bei Raffael ist es ein Mann des Friedens, der in den gekreuzten Händen ein Blatt hält. Bei dem ferraresischen Meister ist es ein Mann in Kriegertracht mit gelblichem Lederkoller und Küraß, der den Knauf eines Schwertes in der Rechten hält. Die Entstehung des Raffaelschen Bildnisses um 1515 gibt den vagen Terminus post quem. Nach dem stark ausgeprägten Beleuchtungseffekt und dem in das Längliche verfeinerten Kopf hätten wir ein Bild der letzten Schaffensperiode Battistas vor uns.

Madonna della Neve. Modena, R. Galleria, 446. — Madonna: rotes Kleid, blauer Mantel, weißes Tuch; gelbe Aureole; blaue Luft mit weißgrauen Wolken; Mönche in braunen Kutten, die Brüder in Weiß; vorderste Frau in Rotbraun, Mantel der zweiten: grün, Gewand: weiß, die Frau dahinter im Profil mit etwas Zinnober; die Alte ganz rechts im blauen Mantel, Landschaft rechts: braun mit gelben Lichtern, links: blaues Meer mit braunen und weißen Gebäuden. — Holz; h. 1,81, br. 1,28. — Soll aus Santa Maria della Neve stammen. — Literatur: Venturi, Gall. Est., S. 374: Nachfolger der Dossi, Zwanziger: B. D.

Das Bild, in dem schon Venturi verschiedene Hände erblickt, ist eine Madonna in Wolken, zwischen den Heiligen Bernardin und Franziskus. In einer Gebirgslandschaft knien acht Brüder und acht Schwestern der Brüderschaft von Santa Maria della Neve. In dem Inventar der französischen Verwaltung von 1797 wird das Bild als Dosso Dossi bezeichnet[223]).

Die Gruppe in den Wolken ist grob und erinnert, aber nicht im besten Sinne, an Battista. Die übertrieben schwarzen Pupillen des Christuskindes, die langen Finger der Madonna und das abstehende Ohr des heiligen Franziskus wie des Christuskindes lassen an eine flüchtige Arbeit von ihm oder an einen Schüler denken, der im engen Anschluß an ihn gearbeitet hat. Die Landschaft und die Feinheit der Valeurs, mit denen die unteren Köpfe in der Luft stehen, zeigen eine talentvollere Hand. Besonders gelungen ist der linke Teil der männlichen Gruppe, wo der ganz en face gerichtete Kopf mit den seelenvollen Augen gut individualisiert ist. An

die Dossoschule klingt auch das Wurzelwerk an, das, wie eine schüchterne Erinnerung an Dosso, den vorderen Hügel spärlich umrankt.

Die Landschaft auf Raffaels Madonna von Foligno. — Foligno war die Heimat des Stifters des Bildes, des Geschichtschreibers Sigismondo de' Conti, der zugleich Sekretär Julius' II. war[224]). Der landschaftliche Hintergrund zeigt Foligno mit allen Beleuchtungsstückchen dossesker Kunst ausgestattet, einem Meteor und einem Regenbogen. Auch das eigentümliche büschelförmige, in feine Spitzen auslaufende Gras des Vordergrunds hat man als Zeichen für Battista geltend gemacht[225]). Die Art, wie die gelblichweißen Lichter auf den Gebäuden aufgesetzt sind, wie die kleinen Figürchen des Hintergrunds leicht mit zinnoberroten und weißen Flecken behandelt sind, alles das deckt sich gut mit der Landschaftstechnik Battistas. Auch die Steine und die Behandlung des Buschwerks mit seinen stark abgegrenzten runden Laubkronen verträgt sich mit seiner Art. Dosso selbst ist auszuscheiden, da für ihn die Wiedergabe der Pflanzen des Vordergrunds zu blechern und hart ist.

Für die chronologische Einordnung in das Werk Battistas bietet aber das Bild Schwierigkeiten. Die Madonna von Foligno wird nach dem Tode des Bestellers, dessen Porträt sie enthält, annähernd 1512 datiert. Urkundlich ist Battista zwar 1520, nicht aber 1512 in Rom nachweisbar. Der Annahme seiner Anwesenheit in Rom um 1512 steht zwar keine Urkunde entgegen, wohl aber der Stil der Landschaft: die weiche Behandlung der Ferne, das Luftige der Architekturen, vereint sich nicht einmal mit einem Werk Dossos aus dieser Zeit, geschweige mit der Malerei Battistas um 1512, der gerade in diesen Dingen dem großen Bruder nur langsam folgte. Um die Landschaft für Battista zu retten, kommt man zu der Hypothese, die Madonna von Foligno sei bei dem Tode des Stifters, 12. Februar 1512, noch unvollendet gewesen und Jahre darauf, vielleicht auf Drängen der Witwe, die noch 1521 am Leben war, fertiggestellt worden[226]). Da Battista möglicherweise schon Ende 1517 nach Rom gekommen sein kann, so haben die Erben wahrscheinlich nicht bis 1520 auf ihr Bild gewartet, sondern wurden vielleicht schon ein oder zwei Jahre früher befriedigt. Einen anderen Ferraresen oder Nachfolger oder Nachahmer der Dossi als Landschaftsmaler einzusetzen, geht nicht gut an, da in Ferrara die Dossi nach dieser Seite hin führend waren; die Landschaft eines Schülers wäre also eher noch später zu datieren.

DIE FRESKENZYKLEN DER BRÜDER

Die Fresken im Castello del Buon Consiglio zu Trient. Lit. Hauptquelle: Schmölzer: a. a. O., ferner Wözl: Das Castello del Buon Consiglio in Trient; Mitt. d. k. k. Zentr. Kommission. XXIII. Jahrg. 1897; Semper, Arch. stor. dell' Arte 1895 und 1896.

Schon vor elf Jahren erscholl Schmölzers Schmerzensschrei über den drohenden Untergang der Kunstwerke im Trienter Kastell. Ein Schmerzensschrei noch voll Vertrauen auf ihre Rettung durch die österreichische Regierung. Seine Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Nach wie vor dient der Raum als Kaserne. Zwischen den Betten der Soldaten, zwischen speisenden oder sich frisierenden Gruppen in dem üblen Dunst von Räumen, die keine genügende Lüftung zulassen, muß der Kunstfreund zu seinem Jammer die kläglichen Reste einer großen Kunst suchen. Der eine Raum, der Geierturm, in dem noch Schmölzer Landschaften sah, die er Battista zuschreibt, ist jetzt sogar unzugänglich, weil dort die Brieftauben einquartiert sind. Seit Schmölzers Beschreibung ist das Verderben schnell fortgeschritten. So bilden leider heute in noch größerem Maße wie vor fünfzehn Jahren die Archive eine reichere Quelle für die Erkenntnis, als die erhaltenen Kunstwerke. Und doch handelte es sich um ein seinerzeit hochberühmtes Kunstdenkmal. Bernard von Cles, der kunstliebende Bischof von Trient, dessen Züge uns aus dem Bildnis des Meisters vom Tode Mariae (Galerie Corsini) bekannt sind, begann 1528 ein seiner Macht und seinem Hofe entsprechendes prachtvolles Residenzschloß zu bauen. Selbst dichterisch ist uns die Teilnahme Dossos an der Ausschmückung des Kastells versichert. Der Sieneser Arzt und Botaniker Mattioli hat den Palast in einem langen Gedicht verherrlicht, das bald nach dessen Vollendung 1539 bei Marcolini zu Venedig erschien.

Chi sieno stati i valenti pittori,
C'han tante cose finte in più maniere?"
.... Dal Dosso e il Romanino
In fuor, che al carro tolse un caval fuore
Tutto il resto è di Marcel Fogolino,
Maestro nell' unire ogni colore."[227])

Die Bauakten über das Trienter Schloß, die sich auf dem Innsbrucker Statthalterei-Archiv befinden[228]), ergeben die nüchterne Bestätigung des dichterischen Ergusses, daß hauptsächlich Dosso, Romanino und der unbedeutendere Marcello Fogolino von Bernard von Cles mit der Ausschmückung des Baus betraut wurden. Für Dosso ist ein daselbst aufbewahrtes Ausgabenverzeichnis besonders wichtig, es ist vom 12. Juni 1531 datiert und enthält zweiundvierzig Zahlungen an Dosso, nur die neun letzten Zahlungen deuten auf Battista[229]). Aus den Akten, die Dosso immer an erster Stelle nennen, scheint hervorzugehen, daß dieser die Oberleitung hatte. Von den in den Archiven mit Dossos Namen gebuchten 19 Räumen haben für eine kunstgeschichtliche Betrachtung eigentlich nur noch vier einen Wert.

Der am besten erhaltene Raum ist ein kleiner Verbindungsraum zwischen der ehemaligen Palastkapelle und der „stua terrena" im ersten Stockwerk, il volto avanti la Chapela. Seinen etwas besseren Zustand verdankt er der frischen Luft, die dem halboffenen Raum zuströmt. Der Gang ist von einem Spiegelgewölbe überdeckt, in das 16 Stichkappen einschneiden, je drei an den Schmalseiten, je fünf an den Längsseiten. Stukkorahmen fassen die Stichkappen ein, und aus Stuck ist auch das Clesische Wappen in der Mitte. In den Lunetten tauchen oder tauchten — denn sie sind sehr zerstört — die Olympischen Götter aus Wolken auf. Die linke westliche Wand vom Löwenhof aus ist am besten erhalten. Die Darstellungen beginnen (vom Löwenhof aus links) mit der Figur des in ein ganz verblaßtes, rötliches Gewand gehüllten Pluto. Er ist weißbärtig und hat den Kopf in das knappe Dreiviertel gewendet, rechts hält er den Dreizack; links vor ihm drängt sich Cerberus an ihn heran. Diese noch recht gut erhaltene Figur zeigt am stärksten Dossos Hand. Wir haben wieder den Sokrateskopf etwas abgeklärt und verfeinert, den wir aus Dossos Jugendstil kennen. Neben ihm erscheint Venus, ganz im Profil; sie ist fast nackt, nur von einem grünen Mantel umflattert und das Haupt mit einem vollen Kranz geschmückt. Amor, von dem nur Kopf und Schulter sichtbar sind, schmiegt sich an sie; seine gewulsteten Lippen

FRESKO MIT VENUS UND AMOR

TRIENT, CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO. VERBINDUNGSGANG. TEILSTÜCK DER WESTWAND

weisen auf Battistas Hand. Nichts von Dossos Stil zeigt auch der etwas manierierte Poseidon mit dem Dreizack, hinter dem sich ein rotes Gewand bläht. Ceres, in ein strohgelbes Gewand gehüllt, ganz im Profil und etwas vorgebeugt, hält Mohnkolben und Ähren. Der grauhaarige Hephästus stark verkürzt, schwingt in lebhafter Bewegung rechts den Hammer und hält links eine Zange. — Die Nordwand zeigt, stark verstaubt oder abgefallen, die Halbfigur einer alten Göttin, ganz in Violett gekleidet mit einer Zackenkrone und einem Kopftuch; in der Linken hält sie die qualmende Urne: Kybele, die Göttermutter. Ihr Nachbar ist Apollo mit der Leier, den Lorbeer im Haar, im gelben Gewand; ihn umflattert ein hochroter Mantel. Es ist eine rohe Figur, die ganz im groben noch die Gepflogenheiten der Brüder zeigt: den aufgerissenen Mund mit den blitzenden Zähnen. Welch Abstand gegen den begeisterten Gott der Galleria Borghese! Seine Nachbarin ist die Schwester Diana in Violett. Ihr fehlt jedes individuelle Leben. Für die dekorative Wirkung ist es nicht gut, daß sämtliche Figuren dieser Wand in gleicher Richtung in das Dreiviertel gewendet sind. — Die Ostwand zeigt in guter Erhaltung als eines der besten Stücke den nackten, schwebenden Merkur mit dem geflügelten Hut; er hält in der stark übergreifenden Rechten den Caduceus. Seine Nachbarin ist die langlockige, behelmte Minerva; sie sitzt in einfacher Stellung, die Rechte auf die Lanze gestützt, die Linke faßt den Helm. Violett und Grau sind die Akkorde ihres Gewandes. Die nächsten Lünetten zeigen den Götterkönig und die Götterkönigin. Jupiter in gelber Gewandung ist als ganz alter Mann mit grauem Haar und Bart dargestellt, er lagert auf Wolken. Der Kopf ist auf die Linke gestützt, in der Rechten hält er den Blitz. In Junos Kleidung herrschen grünliche Töne vor, auch ihr Haupt ist aufgestützt, während die Rechte den Stab hält. Bei der Erfindung dieser Figuren hat der Maler sich nicht gerade angestrengt und die Bewegung wiederholt. Daneben zeigt Mars in Rüstung mit einem Stoßdegen in seinen sehr vollen Formen, wie gut ihm sein Kriegshandwerk bekommt. — Die Lunetten an der Südwand sind kaum noch erkennbar Im Winkel zu äußerst links tauchen noch Reste eines Mannes im grünen Gewand auf, der auf eine Tafel die Umrisse einer Figur zeichnet — nach Mattioli hätte sich Dosso hier selbst dargestellt: „della pittura il sublime inventore". Die mittlere Lünette ist jetzt ganz übertüncht. Rechts steht im weißen Gewande Bacchus mit Weinlaubkranz und Thyrsusstab, ein sehr verdorbenes Stück. Die Gewölbzwickel sind mit Putten, die Palmenzweige tragen, geschmückt. Putten halten auch das Wappen des Spiegels. Sie sind samt und sonders stark übermalt, von Dosso zeigen

sie keine Spur; schon in ihren schlankeren Proportionen weisen sie auf Battista oder Schülerhände hin. —

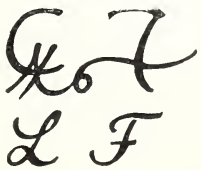
Noch stärker zerstört ist La Chamara di stuchi[230]). Schon das Rundbild der Mitte, zwei Putten in starker Unteransicht, die einen Kranz tragen, ist halb abgefallen. Die vier Zwickel füllen die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, Stärke, Klugheit und Mäßigung aus, wuchtige Gestalten in starker Bewegung und Verkürzung. Die Mäßigung im violetten Gewande, die mit der Rechten ihren Kopf faßt, ist in feiner Stellung gegeben. Die Gerechtigkeit in leuchtend rotem Kleide greift mächtig mit beiden Armen aus, rechts hält sie das Schwert, links die Wage. Noch mehr zerstört ist die Stärke in violettem Gewand und die Weisheit in Gestalt einer mächtigen alten Frau, die sich ganz im Profil über einen Folianten bückt und in der Haltung etwas an Michelangelos cumäische Sibylle gemahnt; Rot und Dunkelgrün sind noch als Farben der Kleidung sichtbar. Am Spiegel des Gewölbes sind zwei in grauen und gelblichen Tönen gemalte kleine mythologische Szenen verhältnismäßig gut erhalten. In der einen scheinen drei bärtige Männer eine weibliche fast nackte Figur zu verfolgen, die die Hand vor der Brust, sich ihnen zu entziehen versucht; von links schreitet ihr Merkur aus einer Türöffnung entgegen. Noch reizvoller ist die andere Szene: rechts bekränzt ein nacktes Mädchen einen vor ihr knienden Mann. Links sitzt ein bärtiger Alter, einen Himmelsglobus in der Hand. Die vierzehn Medaillons römischer Kaiser in den Zwickeln des Gewölbes, deren vortreffliche Reliefwirkung noch Schmölzer rühmt, sind sehr zerstört. Am schlimmsten aber ist es den Figuren in den vierzehn Lünetten gegangen, die die sieben freien Künste und ihre Vertreter darstellen sollen, die in ihrem jetzige Zustande überhaupt nicht mehr erkennbar sind. Wer die Kompositionen ausgeführt hat, ist bei dem schlechten Zustand unmöglich festzulegen. In den gut erhaltenen Grisaillen, besonders in der Szene der fliehenden Frau sind die Figuren untersetzt, so daß, wenn Dosso die Dinge auch nicht ausgeführt hat, er doch wohl für die Zeichnung in Frage kommt.

Traurig ist auch der Zustand des Puttenfrieses in der „Sala grande", für dessen Ausschmückung Dosso hundert rheinische Goldgulden erhielt[231]). Hier zieht sich grau in grau oberhalb der Wand ein fortlaufender Triumphzug allerliebster Kinder hin, die in immer neuen Stellungen tanzen, spielen oder phantastische, bereits barock geformte Wägelchen ziehen. Einige schwingen Lorbeer- und Palmenzweige zu Ehren des Bischofs, denn es sind seine Embleme, andere wieder spielen mit einem Löwen oder halten Kränze. Reizend beobachtet ist jene Kleine,

die in einem Fruchtwägelchen hockt und halb jubelnd und halb ängstlich balancierend die Hände in die Höhe streckt. Pfeiler, die aus Akanthusblättern gebildet sind und aus denen Frauen herauswachsen, trennen die Kinderszenen voneinander. Ein goldenes B, C und T beleben als einziger Farbenakkord die Fläche: Mattioli hat die Buchstaben als „Bernardo Cardinal di Trento" erklärt.

Das vierte Werk, das direkt mit den Dossi in Verbindung gebracht werden muß, ist die Madonna im Stiegenhaus[232]). Die Madonna sitzt fast im Profil auf einem Thronsessel, der auf drei Stufen steht, und hält das schreitende Kind auf ihrem Schoß. Christus breitet die Rechte segnend aus, die Linke wird von der Mutter gefaßt. Rechts kniet der Kardinal, beide Hände verehrend vor der Brust gekreuzt; hinter ihm steht der heilige Vigilius. Ein schwebender, blumenbekränzter Engel hält die blaue Gardine oberhalb des Thrones. Das blonde Haar der Madonna ist von einem weißen Kopftuch umschlungen; über ihrem roten Gewand liegt der blaue Mantel. Die Wendung, mit der sie sich zum Erzbischof herniederbeugt, ist ungemein anmutig; ebenso liebenswürdig erfunden ist die Gebärde der Linken, mit der sie zugleich das Kind stützt und zu einer Huldgebärde gegen den Knienden veranlaßt. Auch in ihrem Kopf mit den geöffneten Lippen und dem runden und doch anliegenden Ohr spricht Dossos eigene Handschrift. Die Hand der Madonna und das Christuskind sind dagegen Schülerarbeit. Auch das Bild Bernards von Cles und des heiligen Vigilius lassen unter der Verwitterung nur auf eine grobe Werkstattarbeit schließen. Höher zu bewerten ist auch der Fries im Stiegenhause nicht, der zwischen Lämmern mit riesigen herabhängenden Ohren und vollen Eutern Ovalmedaillons mit den Doppelbildern von Mann und Frau zeigt.

Daß Dosso nur teilweise persönlich bei den Arbeiten im Kastell zugegen war, geht aus dem Umstande hervor, daß zu der Zeit, in der für ihn und seinen Bruder Zahlungen im Ausgabenbuch von Trient gebucht sind, am 12. Juni 1531[233]) auch Zahlungen in den ferraresischen Rechnungsbüchern vom 20. Mai, 17. Juni, 1., 8., 15. und 30. Juli für ihn vorliegen, während Battista 1531 in Ferrara nicht erwähnt wird. Die Jahreszahl 1532, die sich im Stiegenhaus befindet, bezeichnet das Vollendungsdatum. Die Zahlen, die dort angebrachten Buchstaben



hat Schmölzer als Künstlerbezeichnung für Dosso gedeutet, Giovanni, Luteri Tridentinns Fecit. Schon Oberziner hat dagegen Widerspruch erhoben[234]), indem er wohl mit Recht die ungewöhnliche Lesart von oben nach unten anficht. Da Dosso außerdem selbst seine größeren Arbeiten nie gezeichnet hat, und da, wo er es einmal im Scherz getan hat, seinen Beinamen Dosso als Künstlersignatur gebrauchte, so wird Schmölzers Hypothese nur durch zwei Unwahrscheinlichkeiten gestützt. —

Der Raum, für den Dosso die größte Zahlung erhielt, 200 rheinische Gulden, die „libreria", ist seines Freskenschmuckes völlig beraubt[235]) Ein Teil desselben, den Schmölzer in der Aula des italienischen Gymnasiums wieder aufgefunden hat und ausführlich beschreibt, ist eine geringe, flüchtige Werkstattarbeit (S. u. S. 195).

Die Fresken in der Villa Imperiale bei Pesaro. — Literatur: Berenson, Patzak, Thode, Zwanziger.

Die Tätigkeit der Dossi an der Villa läßt sich vielleicht um 1533 bestimmen. Am 10. Mai 1530 teilt Leonore ihrem in Venedig weilenden Gesandten Leonardi mit, sie habe damit beginnen lassen, „einige unserer Zimmer auf der Imperiale zu schmücken", und nennt als Künstler Francesco da Forli[238]). Will man Vasaris Bericht wörtlich nehmen, daß Francesco Maria die Ferraresen Dosso und Battista erst nach Pesaro berief, „hauptsächlich um Landschaften zu malen, nachdem lange zuvor Francesco di Mirozzo aus Forli, Rafaello dal Colle del Borgo a San Sepolcro und viele andere zahlreiche Malereien ausgeführt hatten"[237]), so käme vielleicht die Zeit zwischen dem 23. November 1532 und dem 20. Dezember 1533 für die Dossi in Betracht, eine Zeit, in der bisher keine Urkunde auf einen anderweitigen Aufenthalt hinweist.

Die Überlieferung über das Bestehen von Fresken von der Hand der Dossi in der Villa Imperiale ist eigentlich negativer Art. Die üble Voreingenommenheit gegen die Dossi führt in dem Bericht Vasaris so sehr das große Wort, daß die Nachwelt von vornherein hier dem Aretiner nicht unbedingten Glauben schenken wird. Die Brüder hatten, „wie es bei gewissen Leuten dieser Art üblich ist", die vorhandenen Malereien auf der Imperiale getadelt und versprochen, Besseres zu leisten. Daraufhin habe ihnen Genga (der Erbauer der Villa), „der als umsichtiger Mann sah, wie es enden mußte, selbständig ein Zimmer umzumalen gegeben". Und nun fährt Vasari mit moralischen Betrachtungen vermischt fort zu schildern, „wie trotz aller Mühe und allem Eifer ihr Können zu zeigen, die Dossi nie Schlechteres als dieses gemalt hätten. Als nun das Werk der

FRESKO AUS DEM KARPATHIDENZIMMER DER VILLA IMPERIALE BEI PESARO

Dossi enthüllt wurde, war es dergestalt lächerlich, daß sie mit Schimpf von jenem Herrn fortreisten; dieser sah sich genötigt, alles, was sie gemalt hatten, wieder herunterzuschlagen und es von anderen nach Gengas Entwurf malen zu lassen." Da Vasari mit Gengas Sohn Bartolomeo gut bekannt war, so könnte man annehmen, daß an der Geschichte irgendein wahrer Kern gewesen sei. Auch schrieb Vasari diese Notiz, während Battista noch am Leben war oder er ihn noch am Leben glaubte, denn er sagt in der ersten Ausgabe von 1550 von Battista ausdrücklich „che vive ancora". Zum Überfluß wiederholt er dieselbe Behauptung im Leben des Genga[238]). Vasaris Erzählung ist so mit Übelwollen durchtränkt, daß angesichts des Karyatidenzimmers, wo trotz aller Zerstörung und unvernünftiger Restauration Dossos Geist weht, ein Jurist nicht einmal die „bona fides" bei dem Biographen als Milderungsgrund annehmen würde. Wenn ein Berichterstatter wie Vasari sich nicht entblödet, von Bosheit und schlechtem Charakter der Dossi zu reden, kann man nicht vorsichtig genug die Aussage an den erhaltenen Werken prüfen.

Sind die Malereien wirklich ganz oder selbst teilweise heruntergeschlagen worden? Oder sind dieselben unter Genga nur übermalt worden? Oder ist die Geschichte gänzlich aus der Luft gegriffen? Die Stilkritik hat in zwei umfangreichen Einzelstudien die Frage wieder aufgegriffen und sehr verschieden beantwortet. Thode hat mit genialem Blick zuerst in den Imperialefresken den Stil der Dossi erkannt und die Hand auf die kunstgeschichtliche Bedeutung der Fresken gelegt. Außer dem Karyatidenzimmer, daß er hauptsächlich Dosso zuschreibt, bringt Thode auch Malereien in einigen nach Osten gelegenen Räumen mit den Dossi in Verbindung: im Herkuleszimmer das Deckengemälde „Francesco Maria erhält den Feldherrnstab" und die darin befindlichen Landschaften. Auch das folgende Gemach, die Camera degli Amorini, wo man durch gemalte Lauben in Landschaften blickt, gehört nach Thode in der Hauptsache den Dossi an. Das Deckenbild zeigt, wie Francesco Maria von Leo X. durch Überreichung des Feldherrnstabes zum Generalkapitän der Kirche ernannt wird. Auch im anstoßenden Gabinetto soll das in sehr schlechtem Zustande befindliche Deckenbild „der Herzog, der vom Kardinal Alidosi den Feldherrnstab erhält" auf die Dossi zurückgehen. — Patzak nimmt in seinen peinlichen Erwägungen an, daß das Karyatidenzimmer den Brüdern Dossi zur alleinigen Bemalung übergeben wurde und hauptsächlich auf Battista zurückzuführen sei. Die Fresken seien nur teilweise abgeschlagen, teilweise seien sie stehengeblieben und bereits damals von Menzocchi übermalt worden. Patzak glaubt nämlich eine zweimalige

Übermalung der Landschaften im Karyatidenzimmer zu bemerken, außer der beglaubigten modernen Übermalung von Gennari 1880 eine ältere, die in flotten breiten Strichen sich von der klecksigen Mache des neuen Restaurators unterscheiden soll. Links am Stadtbilde meint Patzak noch als dritte Hand ein Stückchen der „spitzpinseligen, kapriziösen" Technik Battistas zu entdecken. Battista sollen auch die Eroten der Decke und die ursprüngliche Bemalung der Karyatidenfiguren gehören, von denen einige noch einen ferraresischen Charakter zeigen. Das Deckengemälde, der Triumphzug Francesco Marias, gibt er in Übereinstimmung mit Thode Dosso. In den übrigen Räumen glaubt er in der Camera de' Semibusti und in der Camera degli Amorini einige Landschaften Battista zuschreiben zu können. Mit derselben Unfehlbarkeit, mit der Patzak in einem scharfen Angriff gegen Thode Dosso das Karyatidenzimmer abspricht, mit derselben Bestimmtheit spricht er ihm den bei Müntz publizierten Pariser Teppich zu[239]). Patzaks Schlußfolgerungen über die verschiedenen Hände der Brüder in der Villa Imperiale bauen sich aber auf unsicheren Voraussetzungen auf. Seine Verteilung der anderen Werke an die beiden Brüder ist teils stilistisch anfechtbar, teils als unrichtig zu beweisen. Die Geburt in Modena(!), Johannes auf Patmos, die zwei weiblichen Heiligen in Rovigo, der heilige Georg in Dresden, die Verkündigung in der Pinakothek zu Ferrara werden als selbstverständlich Dosso — der heilige Hieronymus in Wien (!) ebenso selbstverständlich Battista zugeschrieben. Der Kampf Orlandos mit Rodomonte, ein Bild, das sehr charakteristisch für Battista ist, kennt der Verfasser nicht einmal aus der Abbildung. Der Teppich aber, den Patzak auf das bestimmteste Dosso zuspricht, ist längst urkundlich für Battista beglaubigt. Ein Verfolgen des von Patzak eingeschlagenen Weges für die Sichtung der Imperialefresken ist demnach wenig aussichtsreich. — Das Karyatidenzimmer ist ein kleines Gemach, das durch einen grünen gemalten Laubengang gegliedert wird, durch dessen einzelne Arkaden man in eine ungeteilte, dahinter sich aufrollende Landschaft sieht. Die aus Schilf, Efeu und Lorbeerblättern gebildeten Arkaden der Laube werden von Daphnegestalten karyatidengleich auf ihren Häuptern getragen, sodaß je drei Frauen jeder Längswand, zwei der Rückwand und eine der Fensterwand zugeteilt sind. Ein leichtes Gewand umschließt eng den Leib der Trägerinnen und läßt den Oberkörper frei; an den nackten Armen, welche die Arkaden auf dem Haupte stützen, zeigen sich schon Ansätze des Pflanzenwerks, ihr Unterkörper ist üppig von Schling- und Wurzelwerk überwuchert, daß man ein Zwitterding zwischen Mensch und Pflanze vor sich zu haben

glaubt. Mit ihren Füßen wurzeln sie in einem Sumpfboden, durch den ein Wässerlein rinnt. Der reiche Vordergrund ist durch Gebüsch, Steine und abgebrochene Säulen beschwert. Hinter den Karyatiden rollt sich ein zusammenhängendes Landschaftsbild mit lang ausgedehnten Ortschaften auf, am Fuße phantastischer Bergkegel gelegen, in jener Häufung und Steigerung von Architekturen, die den Dossi eigen sind. Das Laubendach umrahmt die Wandlünetten, und verdeckt die vierzehn Stichkappen, die in das Spiegelgewölbe einschneiden. Das Deckenbild ist in völlig ruiniertem Zustande, teilweise heute sogar abgefallen, teilweise so grob übermalt, daß ich keine sicheren Schlüsse auf eine bestimmte Künstlerhand zu ziehen vermag. Die Komposition spricht zum mindesten nicht gegen die Dossi. Vielleicht sah Thode es vor 25 Jahren noch nicht derartig abgefallen. Ein Rahmen von ineinandergeschlungenen, blätterlosen Baumzweigen umschließt das Bild — das Motiv kehrt an den Wänden des Zimmers wieder, wo vier Baumstämme die Stützpunkte der vier Ecken bilden. Vier stark verkürzte Putten, die in Unteransicht den Rahmen tragen, sind zwar rot übermalt, aber in ihren Verhältnissen durchaus für Dosso möglich. Dagegen ist bei den Putten, die in den Lünetten mit Kränzen und anderen Gegenständen herniederschweben, der ursprüngliche Charakter der Künstlerhandschrift verwischt. Auch bei den in den andern Räumen von Thode und Patzak den Dossi zugewiesenen Malereien bin ich zu keinem sicheren Ergebnis gelangt. Ebensowenig vermag ich in den übrigen Deckengemälden die Handschrift der Dossi zu erkennen. Bei übermalten und verwitterten Fresken ist die Beurteilung des ursprünglichen Zustandes schwerer als bei Bildern in Tempera oder Öl. Fast unmöglich aber ist es, die usrprüngliche Künstlerschrift in einer übermalten und verwitterten Fresko-Landschaft festzustellen. Hier sind nicht nur der Aufbau und die großen Gesichtspunkte — die ein talentvoller Nachfolger oft aufgreift — sondern die in das Kleine gehende Behandlung der Form, die feine Nuance der Farbe für die ursprüngliche Künstlerhand entscheidend. Verhältnismäßig gut sind die Landschaften in der Camera degli Amorini erhalten. Wie gern möchte man ein so malerisches Motiv wie die sich perspektivisch verkürzenden Lauben mit ihrem Landschaftsdurchblick den Dossi zuschreiben! Aber ohne jede Spur einer Überlieferung könnte man das — wo es sich um ziemlich unversehrte Stücke handelt — nur auf Grund schlagender stilistischer Eigenart. Aber gerade hier weisen die Landschaften nicht die Formen der Dossi auf. Die Häuser am Teich wirken recht hart, die Häusergruppe selbst ist zu regelmäßig, der starke, ursprünglich braune Ton ist ebensowenig charakteristisch für die

Dossi wie die Form des Bergkegels. Auch in den zwei Bergnestern spricht die zu einfache und schlichte Anordnung gegen die Dossi, besonders gegen Battista, der viel reicher in der Silhouette ist. Näher stehen ihrer Art die vier ihnen von Thode und Patzak einstimmig zugeschriebenen Landschaften in dem Halbbüstenzimmer (Patzak Abb. 225 bis 227). Ein letztes Wort über diese Angelegenheit ließe sich erst sprechen, wenn wir unsere Schlüsse nicht nur aus der Kenntnis der Hintergründe, sondern aus den selbständigen Landschaften der Dossi ziehen könnten. Ein wesentliches Stück, der Zyklus „Ferrara" von Dosso, ist nicht einmal in einer Beschreibung, sondern nur in dürftigen Zahlungsurkunden auf uns gekommen, und die Landschaften, die auf Battista zurückgehen sollen (Geierturm in Trient), sind der Wohnsitz der österreichischen Brieftaubenpost und unzugänglich. Wäre es nicht ersprießlicher, in den Imperialefresken statt nach der ausführenden Hand nach dem Geist zu fragen? Und der Genius loci des Karyatidenzimmers ist Dosso. Es ist Thodes unsterbliches Verdienst, bereits vor einem Vierteljahrhundert hier auf ein mächtiges Stück Kunstentwicklung hingewiesen und gleichsam unter der Übermalung Dossos Schriftzüge freigelegt zu haben. Diese Tatsache müssen wir Epigonen dankbar anerkennen, wenn wir vielleicht auch nicht alle seine Folgerungen für die übrigen Zimmer mit Bestimmtheit teilen. Patzak hat nun in einer Fülle von fleißigen Einzelbeobachtungen in einigen Fällen Material gebracht, Thodes Ansicht zu stützen. Er hat richtig ein Stückchen unübermalte Landschaft im Karyatidenzimmer erkannt im Städtebild in der äußersten Ecke rechts vom Beschauer (wenn er das Fenster im Rücken hat), und er hat auf die von dem Übermaler teilweise verschonten Typen einzelner Frauengestalten hingewiesen. An Dosso gemahnt vor allem die rosagewandete Frau an der Längsseite, die den Mund öffnet und die Zähne zeigt, mit jenem kraftvollen sinnlichen Ausdruck, der auf die Brüder zurückzuführen ist. Auch die organische Verbindung von Mensch und Pflanze, die solch Zwittergeschöpf glaublich für unsere Phantasie mit einem neuen Lebensgefühl ausstattet, wirkt ganz im Stil Dossos. Ähnliche Metamorphosen zeigen die kleine Daphnefigur im Apollo der Borghese und die Liebhaber der Alcine in den Schlinggewächsen des Circebildes daselbst. Wieder hat Thode zuerst hier als Analogon auf Battistas Teppich aus den Metamorphosen Ovids hingewiesen[240]).

Es ist ein großes kunstgeschichtliches Ereignis, das sich an den Wänden der Imperiale-Villa abspielt: Die Anwendung der Landschaftsmalerei im großen Stil auf die Wandfläche. Giorgione war selbst

im Tafelbild noch nicht zur reinen Landschaftsmalerei durchgedrungen. Und Dossos eigentliche Tat nach dieser Richtung hin läßt sich scheinbar noch ein Dezennium zurückdatieren. Jener Zyklus von Landschaften aus Ferrara, die Dossi wohl einmal für die Herzogin von Mantua (1523 bis 1525), ein andermal für Alfons schuf, sind urkundlich die ersten bezeugten Werke einer reinen Landschaftsmalerei großen Stils. Es ist ein unersetzlicher Schaden für die Wissenschaft, daß keinerlei Kunde über den Aufbau zu uns gedrungen ist. Handelte es sich auch hier schon um eine Illusionsmalerei, wo die Wandfläche sich in Arkaden oder Lauben öffnete, um uns Ausblicke in eine dahinterliegende Landschaft, wie etwa in den Karyatidenzimmern, vorzuspiegeln? Oder begnügte sich hier Dosso mit der älteren Lösung eines zwischen Architekturteilen eingespannten Teppichs? Wie dem auch sei, schon der Entwurf des Karyatidenzimmers und die Kunde von dem großen Landschaftszyklus von Ferrara genügt, den ferraresischen Meister als Pfadfinder in der Geschichte der Landschaftsmalerei zu betrachten[241]). — Vielleicht hatte Genga und seinen Kreis giftiger Neid erfaßt über die gewaltige künstlerische Tat, die das Karyatidenzimmer bezeugt. Man begeiferte vielleicht das Werk und lag dem Herzog in den Ohren. Was hinterher geschehen ist, läßt sich nicht entscheiden. Hat die Unzufriedenheit des Herzogs in irgendeinem anderen Zimmer, das den Dossi anvertraut war, Malereien herunterschlagen lassen? oder ist die Geschichte von der mutwilligen Zerstörung nur ein böser Klatsch? Stilistisch muß die Nachwelt aus der Erfindung und den wenigen erhaltenen Einzelfiguren heraus Dosso Dossi als Schöpfer des Karyatidenzimmers ansehen.

SCHLUSSBETRACHTUNG

DIE KÜNSTLERISCHE BEDEUTUNG DER BRÜDER

Mit den Größten seiner Zeit verwechselt zu werden — das war das Schicksal Dosso Dossis, und in dem Schicksal liegt sein Maßstab. Selbst kein himmelstürmender Genius, aber mit feiner Witterung für das Große und Neue begabt, und mit einem starken Talent ausgerüstet, wird er nicht zum Nachahmer, wohl aber zum Verbreiter der malerischen Gedanken eines Giorgione, eines Tizian. Vor der bloßen Nachahmung haben ihn sein vollblütiges ferraresisches Temperament und seine Phantasie bewahrt. Nicht nur künstlerische Erwägungen dürfen den Wertmesser für Dosso bilden. Wohl ist er ein glänzender Kolorist, der geborene Techniker, aber er zeichnet oft ungenau, seine Falten sind aufgeblasen und wulstig, sein Typenvorrat ist nicht groß: das Zünglein auf der ästhetischen Wage schwankt hin und her. Es gibt einen wichtigeren Maßstab für Dosso als den rein formalen — den der Kulturgeschichte. Als starker Ausdruck seiner Zeit und seines engeren Heimatlandes kann er getrost neben den größeren Genossen bestehen.

Seine Werke durchschimmert jene zauberische Märchenstimmung, die als letzter Abglanz mittelalterlichen Empfindens die Renaissance bis zu ihrer Sonnenhöhe umgibt. Eine romantische, sinnenfreudige Renaissance! Dosso ist der Vertreter einer Romantik voll höchster Kultur, die nicht aus dem sehnenden Verlangen des Volkes nach einer überirdischen Welt entsteht, sondern aus der sehnenden Wollust der Höfe nach gesteigertem Genuß geboren wird. Während Raffael in den Stanzen des Vatikans die große Vergangenheit der katholischen Kirche in ernsten Gestalten entrollt, während Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle dem religiösen Empfinden seiner Zeit den mächtigsten Ausdruck verleiht — erzählt Dosso heiter seine Märchen weiter. Wenn er die Kriegstaten seines Herrn

berichtet, so geschieht es in einer lustigen Anekdote: er schildert mit Schmunzeln, wie der gewaltige Herkules das drollige Volk der Pygmäen in sein Löwenfell sammelt. Und wenn Dosso eine Sibylle malt, so reizt ihn weniger das Überweib und ihre seelische Erregung, als die Zauberin mit ihren köstlichen Gewändern. Sein Humor ist nicht immer fein und seine Pracht oft gehäuft. In einer Zeit, wo in der florentinisch-römischen Kunst bereits eine Abstraktion der Farbe eintritt, wo in Venedig die Neigung zur monochromen Tonmalerei sich Bahn bricht, taucht er seinen Pinsel in einen Schacht von blitzenden Edelsteinen. In der Anordnung, Bewegung und Farbe, ja selbst in den Himmelserscheinungen gibt Dosso gern das Volle, Gesteigerte, Effektvolle — den Superlativ. So bildet er die malerische Ergänzung zu Ariost sowohl als Sprößling des mit starken Mitteln arbeitenden Cinquecento wie als der echte, etwas drastische Sohn Ferraras. Nicht nur von patriotischem Sondergefühl getrieben, sondern vom instinktiven Erkennen für die kulturhistorische Bedeutung seines Landsmannes durchdrungen, läßt Ariost in der Reihe der damaligen bedeutendsten Maler Italiens auch Dossos Namen erklingen.

„E quei che furo a' nostri dì e son ora,
Leonardo, Andrea Mantegna e Gian Bellino,
Due Dossi, e quel che a par sculpe e colora,
Michel più che mortal Angel divino,
Bastiano, Raffael, Tizian, che onora
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino"

lautet die vielerörterte Strophe in der Ausgabe des Orlando von 1532 (Cant. XXXIII, 2).

Die eigentliche Rolle als befruchtender Geist in der Kunst hat nur Dosso gespielt; selbst die ansehnlichen Leistungen Battistas können vom Standpunkt der großen Entwickelung aus nur als Schulgut gelten. Dossos Bedeutung ist eine doppelte: er hinterläßt uns nicht nur seine eigenen Gedanken, sondern entschädigt uns für manches verlorene Stück Giorgiones, der ihn, wie so viele seiner Zeitgenossen, in seine Bahnen riß. Besonders werden seine Halbfigurenbilder, in denen sich die damalige Genremalerei zum großen Teil entfaltete, immer wieder zu der Frage Anlaß geben, wieweit hier ein Original Giorgiones benutzt wurde. Teils sind es Einzelfiguren, teils ganze Gruppen, für die Giorgione vorbildlich war, von dem sich auf diesem Gebiete kein einziges ganz unbestrittenes Bild erhalten hat, wohl aber Berichte, daß er dergleichen geschaffen hat. Bei einem Dossoschen Werk läßt sich Giorgiones Einfluß schlagend nachweisen,

bei dem Narren in der Galerie von Modena. Ein verlorenes, aber in der Komposition uns erhaltenes Selbstbildnis Giorgiones war hier vorbildlich. Der Kreis dieser Bilder, der sich eng an den großen Meister von Castelfranco anschließt, führte, ja führt selbst heute noch dessen Namen, erst allmählich lernt ein geschärftes Auge die derbe Auffassung des Ferraresen in den giorgionesken Motiven erkennen. Schon Morelli gab das Gruppenbild des Ritters mit einem Knappen in der Galerie Borghese Dosso zurück. Auch das Bild des sogenannten heiligen Wilhelm in der Sammlung von Hampton-Court, die heilige Familie des Kapitols und der Sebastian der Brera haben längst den Namen Giorgiones gegen den Dossos vertauscht. In dem Bilde „Satyr und Nymphe" des Pitti ist die Ähnlichkeit mit dem großen Venezianer so stark, daß sich einzelne Kunstforscher noch immer nicht für Dosso entscheiden können. Ganz eng an Giorgione schließt sich der Kopf eines Kriegers in Braunschweig an, den wir wohl als eine Kopie Dossos nach dem großen Venezianer auffassen dürfen.

Nächst Giorgione hat Tizian den stärksten Einfluß auf die Kunst der Dossi ausgeübt, im Porträt, im Altarbilde und in den mythologischen Darstellungen: bei den schelmischen Kinderköpfchen, die aus Wolken hervorschauen, hat der Meister von Cadore Gevatter gestanden. Wenn für die landschaftliche Hintergründe aus Dossos Frühzeit das Studium Giorgiones, vor allem des Giovanellibildes genügt, um die feinen, schimmernden Lichter zu erklären, die auf Bäumen und Sträuchern zittern — die späteren Landschaften mit der geballten Wucht der Wolken mit dem tiefgefärbten, rötlichen Abendhimmel und der bewegten Silhouette der vom Sturm gepeitschten Bäume sind aus der dankbaren Aufnahme Tizianscher Kunst entstanden. Die wenigen, beglaubigten Bildnisse Dossos, die Stifter auf dem Chigibilde und das des Herzogs Herkules' I. erinnern in ihrer Schlichtheit an die großen Venezianer. In ihrer kraftvollen, männlichen Haltung und ihrer scharfen Charakteristik stehen sie vor allem Tizian nahe. Einen Hauch Tizianscher Kunst atmet die schlafende nackte Schöne aus, die zweimal den Pinsel der Dossi beschäftigt hat (sogenannte Callisto der Galerie Borghese und Bild bei dem Marquess of Northamton).

Während die beiden großen Venezianer Dossos Kunst einen Stempel aufgedrückt haben, hat Raffaels Einfluß sie nur gestreift, Battista dagegen ist oft den klassizistischen Eindrücken erlegen. Dolces Äußerung, Dosso habe einige Zeit in Venedig mit Tizian, Battista in Rom mit Raffael gemalt[5]), sind in diesem Sinne bezüglich der Aufnahme fremder Kunst und nicht wörtlich zu verstehen.

Für eine Berührung von deutscher Kunst war der Norditaliener von

jeher empfänglich, da ihm manches Wahlverwandte im Blute lag. An deutsches Wesen erinnern bei Dosso sowohl formale Einzelheiten wie einige Motive. Der strahlenförmige Nimbus, den er in einem Jugendbilde bringt (Pietà, Sammlung Phillips), die Stellung des heiligen Sebastian mit erhobenen Armen (Brera) sind solche Äußerlichkeiten. Eine trauliche Stimmung, die aus Deutschland, besonders aus Dürers Marienleben herüberklingt, spricht aus Battistas freundlichen, kleinen heiligen Familien. In dem Bildchen der Sammlung Harck, der Flucht nach Ägypten, hat Joseph als guter Hausvater das schwere Kindchen der Mutter abgenommen. In der heiligen Familie der Galerie zu Oldenburg bietet der Johannesknabe dem kleinen Christus Kirschen statt der in italienischer Kunst viel gebräuchlicheren Blumen an. Aber auch in wichtigen Gegenständen greifen die Dossi auf nordische Motive zurück. Johannes, der die Apokalypse schreibt, ist zwar der italienischen Kunst nicht fremd, aber das Hineinsetzen des Menschen in einen für sich bedeutenden und sprechenden Landschaftshintergrund haben die Dossi wohl der Kunst diesseits der Alpen abgelauscht. Dosso bringt sogar eine Madonna auf der Mondsichel, das alte mittelalterliche Thema der Nachbarländer, das einst in Spanien durch Murillo seine letzte ekstatische Ausbildung erfahren sollte (Altarbild mit dem heiligen Georg und dem heiligen Michael, Modena, Pinakothek).

Wie weit niederländische Kunsteindrücke auf die Dossi eingewirkt haben, sowohl in der Ausgestaltung des Genre wie in der Entwicklung der Landschaft, läßt sich nicht immer mathematisch beweisen. Die Anklänge an Patinir, an Bles und an Hieronymus Bosch sind so stark, daß man wohl eine Bekanntschaft der Brüder mit niederländischen Werken annehmen muß. Am deutlichsten bürgt Battistas „Traum" in Dresden für solchen Zusammenhang. Aber nicht immer handelt es sich um Übernommenes aus der Kunst jenseits der Alpen. Manches Werk Dossos läßt sich nur aus einer inneren Verwandtschaft zum Norden erklären. Es gibt eine Gruppe von Halbfigurenbildern, die durch die Kraft des Ausdrucks und Charakteristik eher an niederländisches Wesen als an giorgioneske Kunst anklingen. Der „Narr' in der Galerie zu Modena ist im gewissen Sinne ein Doppelwesen. Während Komposition und Farbe noch ganz auf Giorgione fußen, knüpft er in der Stärke des Ausdruckes an altferraresische und norditalienische Kunst an[141a]),; aber er geht weiter und bildet eine Brücke zu den Köpfen, die ein volles Jahrhundert später dem lebensvollen Pinsel des lustigen Meisters von Haarlem gelangen. Das Gegenstück zu der lauten Lustigkeit des Narren bildet die jammernde Frau

der Galerie Doria, die sogenannte Dido. Hier ist nichts mehr von dem gehaltenen giorgionesken Empfinden zu spüren. In dem Weibe, das seinen Schmerz in die Welt hinausschreit, läßt der Ferrarese seinem ursprünglichen Temperament die Zügel schießen. Kann man in den Dreifigurenbildern (Modena, Pinakothek) noch den Faden mit der verflossenen Kunst Ferraras finden, so geht Dosso in dem Ausdruckstondo zu Alnwick Castle seiner Zeit mit gewaltigen Schritten voraus; man glaubt darin etwas von der starken niederländischen Luft des siebzehnten Jahrhunderts zu spüren.

So müssen wir in Dosso nicht nur den Verbreiter fremder Gedanken, sondern auch den schöpferischen Geist in der Kunstgeschichte verehren. Er schlägt die vollsten Farbenakkorde an; er hüllt seine Gestalten in Stoffe von wunderbarem Schnitt aus köstlichem Brokat mit schimmernden Goldfransen. Seine Landschaften geben gesteigert den ganzen Reichtum von Motiven und Beleuchtungen wieder, über welche die damalige Malerei verfügte, Meeresausblicke, starre Felsenpartien, lauschige Waldesdunkel, Burgen und Städte; versengende Sonne, dunklen Gewitterhimmel, spiegelnde Bäche und sturmgepeitschte, hochaufspritzende Wasser, alle Elemente hat Dosso im Sinne einer eindrucksvollen Stimmungsmalerei verwendet. Sein ferraresisches Farbengefühl und eine große technische Begabung kam ihm dabei zu Hilfe.

Gewaltig war der Eindruck von Dossos Kunst in seiner Heimat und groß die Nachfolge. Selbst nüchterne Leute wie Garofalo und zierliche Hände wie die eines Girolamo da Carpi gerieten zeitweise ganz in seinen Bann. Und wenn in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sein Einfluß verlischt, so liegt das nicht an der Begrenzung seiner Kunst, sondern an ihrer allgemeinen Entwicklung. Andere Ideale und ein neuer Geist entstehen. Heute, wo wieder Farbe, dekorative Wirkung und die Eigenart einer Künstlerpersönlichkeit sich allen akademischen Regeln zum Trotz ihren Platz im Kunstgeschmack erobert haben, ist es Zeit, wieder aufs neue auf den Künstler aus Ferraras Glanzzeit hinzuweisen, der dies alles in sich vereint: auf Dosso Dossi.

ANHANG

WERKE, DIE DIE VERFASSERIN DEN DOSSI ABSPRICHT

Alnwick Castle, Duke of Northumberland, Frauenbildnis, dort Bordone bezeichnet. Berenson: D. D. Kniestück einer jungen Frau in grüner Gewandung mit gelben Aufschlägen, die Rechte herabhängend, die Linke faßt in das Gewand. Die alte Bezeichnung erscheint mir zutreffend. — Kopf des Herzogs Giuliano de' Medici, dort Giulio Romano bezeichnet. Berenson: D. D. Der Kopf ist eine Wiederholung von Raffaels größerem Bilde des Herzogs von Nemours, dessen Original sich vielleicht in der Sammlung Huldschinsky, Berlin, befindet. Die harte metallische, mehr gerundete als flächige Ausführung, der ungewöhnliche, fast überlebensgroße Maßstab und die Schieferplatte sprechen gegen Dosso.

Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum (im Magazin), 353. Himmelfahrt Mariä. Waagen: D. D. Heute Scarsellino. Jedenfalls ferraresisch; die Typen der Frauen und die tiefen Farben gehören einem Künstler, der sich eng an Dosso anschließt. — 354. Apostel am Grabe der Maria (im Magazin). Waagen: D. D. Eine rohe unbedeutende Skizze, die mit den Dossi nichts zu tun hat.

Breslau. Museum der bildenden Künste, Enthauptung Johannes des Täufers. In der Galerie B. D. Schon von Zwanziger den Brüdern abgesprochen.

Castle Howard (Yorkshire), Earl of Carlisle. Urteil des Midas oder Kunst und Wissenschaft. Berenson, Burlington: D. D. Vgl. Mendelsohn, Burlington Magazine 1911, May, p. 79ff. In der Mitte des Bildes hockt in einer reichen Landschaft ein bärtiger Mann zwischen zwei Baumstämmen und bläst die Flöte. Zu seiner Linken schwebt Apollo (?), er faßt mit dem rechten Arm in einen Baumast und hält den Bogen einer Geige, vor ihm in der Bildecke taucht ein bärtiger, nackter

Mann aus dem Wasser auf und reicht ihm das dazu gehörige Instrument. Die linke Bildecke ist von einer sitzenden Frau ausgefüllt, die mit einem Griffel auf eine Tafel schreibt. Vor ihr sind fünf Putten, die wohl die Skulptur allegorisieren: sie schwingen Hammer und Meißel. Ein Relief, das zu vollenden der äußerste Putte beschäftigt ist, trägt die Inschrift: JOANES DE M. V . . . . . Ganz rechts im Hintergrunde eine Reihe laufender Figuren, etwas mehr davor eine sitzende weibliche Gestalt, die dem vor ihr knienden Manne eine Binde zu überreichen scheint (Siegespreis?). Rechts im Bilde werden in der Luft Putten sichtbar. Das Bild ist offenbar unter starkem Einfluß von Dosso und auch von Garofalo gemalt, an den die Korkenzieherlöckchen der Putten gemahnen. Das Landschaftliche, die Behandlung des Pflanzlichen im Vordergrunde erinnern an Ähnliches im Bilde des heiligen Georg in Dresden. Leider ist unter allen Werkstattsgenossen, die die von Venturi veröffentlichten Inventare aufweisen, kein einziger, auf den die Künstlerbezeichnung paßt.

Cornbury Park (Oxfordshire). Watney. Bildnis der Laura Pisani. Berenson: D. D. Kniestück einer jungen Frau; sie sitzt vor einem mit einem orientalischen Teppich bedeckten Tisch, auf dem ein Tintenfaß und ein Pack weißer Blätter liegen. Ihre Linke ruht auf den Blättern, die Rechte hält frei die Feder in der Luft. Auf den Blättern steht die Inschrift:

LAV. PIS.
ANNO
XX
MDXXV.

Der Kopf ist in knapper Dreiviertelansicht, die durchdringenden, stark geöffneten Augen sehen scharf nach links. Von dem glatt gescheitelten, rötlichbraunen Haar hängen kleine Schmachtlöckchen bis zu Stirn und Ohr herab. Das Haupt ist vom Balzo bedeckt, dem Modestolz der Norditalienerinnen. Ein weißes Oberhemdchen mit feinen gemusterten Längsstreifen läßt den Hals frei, um den sich ein dünnes Goldkettchen schlingt. Das Mieder und der stark gepuffte Oberärmel sind violett, der in kleine Falten gelegte Unterärmel blaugrau. Der Hintergrund graugrün. Die Farbenharmonie, die Zusammenstimmung von Grauviolett mit Graublau und dem grünschwarzen Hintergrund, ohne die geringste Anwendung von Rot, saftigem Grün oder dem so charakteristischen Orangegelb, passen schlecht zu dem Dosso der zwanziger Jahre. Stimmung im Ton und Technik sind zu zurückhaltend und zart für ihn. Vor allem aber ist das Blatt mit der Inschrift für Dosso unmöglich, der in solchen Nebensachen einen sicheren dekorativen Takt besaß. Die vielen großen und

aufdringlichen Buchstaben schlagen das sonst künstlerisch empfundene Bild tot.

Darmstadt, Großherzogliche Gemäldegalerie. Bildnis eines Generals, dort Bordone bezeichnet. Berenson: D. D. Wohl venezianisch.

Faenza. Museo civico. Stehende Madonna. Schulbild.

Ferrara. Ateneo. Bildnis des Gillino Malatesta. — Verkündigung, Ferrarese unter dem Einfluß des Garofalo. — Castello. In einer Loggia über den Türen 3 kleine reizvolle Fresken, leider sehr verblichen. Bacchus (?) von einer Frau bekränzt, Bacchus und Ariadne (?), Jupiter und Hera mit Pfau. Berenson: D. D. Vielleicht von Girolamo da Carpi. — Municipio. Kleines, völlig ausgemaltes Kabinett. Über dem Fenster ein Apollo. Berenson und Gardner: D. D. Dieser schreibt D. D. noch eine andere weibliche Figur zu; tatsächlich sind beides die einzig unübermalten Stücke des Kabinetts, dessen Ausschmückung Camillo Filippi und seiner Richtung angehört.

Florenz. Palazzo Pitti, 311. Bildnis Alfons' I. vgl. S. 126. — Uffizien, 995, Kindermord, Mazzolino.

Hampton Court. 60. Brustbild eines Mannes mit schwarzer Kappe, der einen Handschuh hält. Berenson, Logan (Guide): D. D.; früher Giorgione genannt. Zu hart und transparent gemalt; es fehlen die prickelnden Lichter im Weißzeug. — 173. Kopf eines Mannes mit schwarzer Kappe. Cook: D. D. Burlington, J. P. Richter, Kunstchronik 1894, Harck, Repert. f. Kunst. 1894 verhalten sich ablehnend. Ehemals Giorgione genannt.

Hannover. Kestner Museum, 37. Kopie von Raffaels Johannes dem Täufer. In der Galerie: D. D. Garofalo.

Layer Marny Tower. Kelvedon (Essex). De Zoete. Bildnis der Lucrezia Borgia. Im Kunsthandel: D. D. Vgl. Mendelsohn, Burlington Magazine a. a. O.

Liverpool. Walkers Art Gallery, 77. Darstellung Jesu im Tempel. Waagen: D. D. Eigenhändige Skizze oder eigenhändige Wiederholung Garofalos von dem Mittelstück des gleichen Gegenstandes im Louvre (augenblicklich magaziniert). Eine Wiederholung von minderwertiger Hand im Ateneo zu Ferrara.

London. National Gallery, 640. Anbetung der Könige. Ferraresischer Meister, der Girolamo da Carpi nahesteht.

Mailand. Ambrosiana, 25. Fußwaschung. Bode: D. D.; Morelli:

flämisch; Zwanziger: Falzagalloni. — Gall. Crespi: Hieronymus, ferraresische Schule. Viel zu glatt für D. Das Licht nur mit Gelb behandelt, während bei D. D. stets der rötliche Schimmer dem Gelb beigefügt ist. Im Typus mehr an Garofalo als an die D. erinnernd. — Männerbildnis. Abb. Venturi, Gall. Crespi. Venturi und Frizzoni: B. D. Zu grau in der Farbe. Das Gutmütige, Kleinbürgerliche in der Auffassung gemahnt etwas an Morone. — Gall. Frizzoni. Musizierender Engel. Abb. Rassegna d'Arte 1908, S. 203.

Modena. Dom. In dem Bogen einer Altarnische acht Halbfiguren von Propheten usw.; einige Namen sind noch zu lesen: Jesaias, Micha, David Rex. Schwächliches Schulwerk. — Museo civico. Altarblatt mit der Madonna in Wolken und Heiligen: Johannes der Täufer, Paulus, Petrus, Giminianus, Bartolomäus; Schulwerk. — S. Maria del Carmine. Dominikaner, der auf den Teufel in Gestalt eines schönen Weibes tritt. Nach Lancellotto 1530 aufgestellt. Berenson: teilweise D. D. Wohl nur ein Werkstattbild; die Gestalt des Weibes am Boden mit zusammengezogenen Brauen und in farbenprächtiger Gewandung, das beste Stück im Bilde, wird auf Battista zurückgehen. Der Dominikaner selbst ist viel zu grau und schwächlich für ihn. — R. Galleria. 11. Judith mit dem Kopf des Holofernes. Berenson: D. D. (?). Nur Schulbild. 375. Kopf eines Mannes mit Kappe. Berenson: D. D. Ebenso in einigen alten Inventaren. Wohl nur Schulbild, nicht flüssig genug für D. D. gemalt.

Neapel. Pinakothek. 161. Madonna mit Kind und Hieronymus. Zwar in der Farbe des Laubes und der Grasbehandlung an die Dossi anklingend, aber die Behandlung des Landschaftlichen zu grob, zu porzellanartig in den Köpfen. Die Fernsicht ist zu verbaut. Es fehlen die feinen Lichter auf den Gebäuden. Die Köpfe der Figuren und die barhäuptige Madonna haben nichts mit den Brüdern zu tun, besonders die Mutter und das spitznasige Kind erinnern an die Anbetung der Könige Nr. 391 in der Galerie von Parma.

St. Petersburg. Sammlung Bludoff. Vermählung der heiligen Catherina. Abb. Trésors d'Art en Russie. Taf. 35b. D. D.: Prachoff ebendort, S. 58. Mir nur aus der Abb. bekannt.

Rom. Villa Borghese. 6 und 8. Zwei Landschaften. B. D.: Venturi. Zwanziger gibt 6 sogar D. D. Nr. 6 stellt eine Hirschjagd, Nr. 8 eine mit Spukgestalten bevölkerte Landschaft im Stil des Hieronymus Bosch dar. Venturi bringt die Werke mit ähnlichen Bildern in der Galleria

Doria* und im Palazzo Spada in Verbindung. Die beiden Bilder der Galerie Borghese sind wohl kaum von einer Hand. Nr. 6 zeigt einen viel feineren Farbenkünstler, der sich in rosigen und graugrünen Harmonien ergeht und viel weißliche Lichter benutzt. Seine Technik ist dünn, er besitzt einen krausen, geschlängelten Strich und gibt ungeheuer schlanke Gestalten. In Nr. 8 dagegen sind die Fabelwesen von untersetzter Figur; die Technik zeigt geometrische Flächen mit den entsprechend breit aufgesetzten Lichtern; die Farbe ist stumpf, hauptsächlich in Braun und Blau abgetönt. Die Hirschjagd, die allenfalls auf Grund der Farbenwirkung und der feinen, schimmernden Lichter noch an Battista erinnert, schließt durch die Art des viel zu bewegten Striches diesen Meister aus. Auch die Gestalten sind selbst für Battista zu lang. Vielleicht deuten auch die zwei in den Vordergrund gestellten Bäume, die vom Bildrand abgeschnitten werden, auf eine etwas spätere Entstehung als vor 1548. Es scheint, als ob dieses Landschaftsmotiv erst Mitte des Jahrhunderts auftaucht. Ein Niederländer um die Mitte des Jahrhunderts scheint der Maler zu sein, derselbe hat vielleicht auch das Bild Nr. 24 im Palazzo Spada gemalt, das dort dem D. D. zugeschrieben wird und einen Jagdzug in einer wildbewegten Landschaft mit schäumenden Wogen darstellt**. — 98: Frauenbildnis. Schon von Venturi, Gall. Borghese D. D. abgesprochen. — 311: Liebesszene. Venturi: D. D. Jugendwerk, aus der Zeit des Satyrs, der eine Nymphe verfolgt. Früher: Giorgione. Berenson: Cariani. Bernardini, Rassegna d'Arte 1910, settembre: Schule des Cariani, gibt die Richtung an, in der sich das Bild unschwer einordnen läßt. Ein Zusammenhang mit Palma Vecchio ist augenfällig. — Capitol, Pinakothek: Jüngling, eine Medaille haltend. — Sammlung Ceci. Bildnis Alfons' I. Ausgestellt 1911—1912 im Castello Sant' Angelo als B. D. Vgl. o. S. 129. — Galleria Colonna. 11. Bildnis eines Colonna. Von Colasanti bedingungsweise D. D. zugeschrieben; Justi: Sebastiano del Piombo; im Katalog: Giorgione. Eine plumpe Malerei, so großer Namen unwürdig. — Galleria Corsini. Bildnis eines Gelehrten, der sich auf ein Hündchen stützt. Berenson: Girolamo da Carpi. Zwanziger: Bordone. Für D. D. viel zu trocken gemalt. Aber auch für B. D. die stoffliche Behandlung der Nebensachen zu schwach Ganz unmöglich die kleinliche Faltengebung

* Die Landschaft in Palazzo Doria habe ich trotz wiederholter Besuche auch in den Privatgemächern nicht feststellen können.

** Für den niederländischen Ursprung der Landschaft Nr. 8 spricht außer den Spukgestalten, die übernommen sein können, ein kleiner Umstand, der in den Niederlanden gebräuchliche Holzschuh, den die eine Frau trägt.

FRAUENKOPF. Zeichnung, Florenz Uffizien

des grünen Stoffes im Hintergrund. — Galleria Doria. 128. Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. D. D.: Morelli, Berenson; Venturi: niederländischer Künstler. Morelli glaubte das Monogramm Dossos, ein von einem Knochen durchbohrtes D, darauf zu entdecken. Tatsächlich erweckt diesen Anschein ein ausgeflossenes Ei auf dem Boden. Ausführlich darüber Mendelsohn, Burlington Magazine, a. a. O. Auch ich halte das Bild mit Venturi für niederländisch; nicht wahrscheinlich erscheint mir die Zuteilung an den Meister des Bildes Nr. 1388 im Louvre, der eine viel rauhere Technik besitzt. — Galleria Sterbini. Männerbildnis. D. D.: Venturi, Arte 1905, S. 437, und Galleria Sterbini, Roma 1905, Abb. dort Fig. 75. J. P. Richter: Pordenone; früher: Holbein. D. D. hat sich nicht einer so dünnen Technik bedient; es fehlt der malerische, pastose Vortrag. Gutes Beweisstück gegen Dossos Urheberschaft der gleichmäßig gemalte weiße Kragen. Auch die Anordnung der beiden fast ganz gleichmäßig bewegten, in derselben Bildhöhe auftauchenden Hände sprechen gegen D. D. — Palazzo Torlonia. Alfons I. auf der Jagd. 1911—1912 im Castello S. Angelo ausgestellt. Venturi Cat. Braun Nr. 51: D. D. Vgl. o. S. 129.

Parma. Pinakothek. 361. Anbetung der Könige. Prächtiges, ferraresisches Bild, aber nicht von einem der Dossi. Die Typen sind viel zu zierlich, die Madonna barhäuptig; es fehlen die Borten an den Gewändern. — Nr. 398. Heilige Familie, auch ferraresisch, steht dem Stil der Dossi näher, ohne jedoch von einem der Brüder herzurühren; die

langgezogenen Falten, die schmucklose Behandlung der Kleidung und Nebensachen ohne Borten und Zierrat decken sich nicht mit ihrem Stil.

Pesaro. Die Fresken in der Villa Imperiale. Außer dem Karyatidenzimmer ist hier nichts sicher den Dossi zuzuweisen, vgl. o. S. 178ff.

Schwerin. Großherzogliches Museum. Doppelbildnis eines feisten Mannes en face und einer jungen Frau im Profil. Schulbild.

Trient. Deutsches Gymnasium. Über die Bilder in der ehemaligen Bibliothek des Kastells vgl. o. S. 178.

Venedig. Sammlung Antonio della Rovere. Bildnis eines Narren. Vergl. S. 60.

Wien. Sammlung Tucher. Frauenbildnis. Berenson, Wickhoff: D. D. Abb. Wickhoff, Sammlung Tucher.

ZEICHNUNGEN

Um eine sichere Unterlage für Dossos Zeichnungstechnik zu gewinnen müßte man mindesten eine Zeichnung besitzen, die man als Skizze oder Vorzeichnung für ein noch vorhandenes Gemälde ansehen könnte. Den wesentlichen Bestand der Dosso in den Zeichnungskabinetten zugeschriebenen Stücke bilden aber drei Köpfe, die sich nicht annähernd mit irgendeinem Kopf in Haltung und Anordnung im Werk Dossos decken. Am meisten Ähnlichkeit mit dem Typus der Dossi, der etwa in den Modeneser Rhombenbildern wiederkehrt, hat noch jener Frauenkopf im Profil (Uffizien 2076f.), Rötel mit weißer Farbe, den ich noch 1910 im Vorrat fand, der aber im April 1911 verschwunden und unauffindbar war; er trägt, wie es scheint, eine Andeutung von Weinlaub im Haar. Die zweite Zeichnung (Uffizien 2080f.) ist ein in Kreide und Rötel gezeichneter Frauenkopf im Dreiviertel, die Haare teilweise von einem Kopfputz verhüllt. Der feine Hals, der kleine, geschlossene Mund sind ganz uncharakteristisch für Dosso. — Die dritte und durch Alinaris Photographie bekannteste Zeichnung ist jener fast lebensgroße Männerkopf (Uffizien 2081f) mit einer Kappe in das Dreiviertel gekehrt. Er ist in Rötel und schwarzer Kreide ausgeführt, in die Iris sind bläuliche Töne mit Wasserfarbe eingesetzt. Er trägt die wohl apokryphe Jahreszahl MDXII. Über ein paar bei Braun unter Dossos Namen vorkommende Zeichnungen ist erst recht kein Wort zu verlieren. Mailand, Ambrosiana, stehender nackter Mann (Braun 302); Judith mit dem Haupt des Holofernes, Mailand, Am-

brosiana (Braun 301); der Faltenstil erinnert hier an einen späten Nachahmer Cosimo Turas. Auch die Zeichnung des Louvre, Giraudon 55, drei stehende Frauen, die eine mit einer Van-Dyk-Hand mit Fettkütchen hat nicht das geringste mit unserem Meister zu tun.

Battista wird — aber nur fraglich — die Zeichnung einer lustigen Gesellschaft von sieben Musizierenden und Trinkern in den Uffizien (2057f) zugeschrieben (Photographie Brogi). Auch sonst ist es mir nicht gelungen, in dem Vorrat von Zeichnungen des Louvre, des British Museum und an anderen Orten irgendeine zu entdecken, die ich sicher Dosso oder Battista zuschreiben möchte.

Der illustrierte Druck von Ariosts Orlando, der 1556 bei Vincenzo Valgrisi erschienen ist, geht nach einer alten Überlieferung auf Zeichnungen Dosso Dossis zurück. Schon Cittadella hat mit Rücksicht auf den Zwischenraum von 14 Jahren zwischen dem Erscheinen des Buches und des Meisters Tode Widerspruch erhoben. Aber auch Kristellers Annahme, Battista als Zeichner einzusetzen, leuchtet nicht ein. Gerade was er als stilistische Beweisstücke bringt, „die bizarren Kompositionen, die manirierten Formen", verträgt sich nicht mit dem mehr geometrischen Stil Battistas, wie er aus seinen beglaubigten Arbeiten, besonders dem Entwurf zu dem Arethusa-Teppich, spricht.

ANMERKUNGEN

[1]) Burckhardt, Cicerone, Leipzig 1855.

[2]) Thode, Correggio, Bielefeld und Leipzig 1898, S. 19.

[3]) „Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in justis operibus, tum maxime in illis quae parerga vocantur. Amaena namque picturae diverticula voluptario labore consectatus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum, marique prospectus, classes, ancupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxurianti, ac festiva manu exprimere consuevit". Fragmentum Trium Dialogorum Pauli Jovii Episcopi Nucerini; Tiraboschi Storia della letteratura Italiana, Tom. VII Part. 4, Milano 1824 vol. 13, S. 2444—2498.

[4]) V.-M. V, S. 96.

[5]) V.-M. VI, S. 474.

[6]) Ludovico Dolce, Dialog über die Malerei, Wien 1871, herausgeg. von Eitelberger, S. 17.

[7]) Lomazzo, Trattato della Pittura, Milano 1585, S. 474, Libr. sesto, cap. LXI.

[8]) Scanelli, Il microcosmo della pittura, Cesena 1657, S. 315 u. ff.

[9]) Baruffaldi, Vite de' pittori e scultori Ferraresi. Ferrara 1844 I, S. 239 ff.

[10]) Orlando, A. B. C. Dario pittorico, Bologna 1704.

[11]) Baruffaldi, a. a. O., S. 260.

[12]) Lanzi, Storia pittorica, Bassano 1795—1796, T. II, S. 229 ff.

[13]) Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro, Leipzig 1908, S. 244.

[14]) Venturi, Ad. La Galleria Estense, Modena 1882, S. 19 ff. — La Galleria Crespi Milano 1900, S. 33 ff.

[15]) Zwanziger, Dosso Dossi, Leipzig 1911, S. 86 ff.

[16]) Schorns Kunstblatt 1841, S. 309, 315, 319, 322.

[17]) Nagler, Künstlerlexikon, München, 1836 III, S. 462.

[18]) Lermolieff, Kunstkritische Studie über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Leipzig 1890, S. 290 ff. — Die Galerien zu München und Dresden, 2. Aufl., Leipzig 1891, S. 186 ff. — Die Galerie zu Berlin, 2. Aufl. Leipzig 1893, S. 60 ff.

[19]) Thode, Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro, Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunsts. 1888, IX B., S. 172 ff.

[20]) Venturi, vgl. Anmerk. 14 und Anmerk. 24.

[21]) Berenson, North Italian Painters of the Renaissance, New-York, London 1907.

[22]) Phillips, An unknown Dosso, Art Journal 1906, S. 353 ff.

[22a]) Illustrated Catalogue of the works of the school of Ferrara-Bologna 1440—1540. London 1894.

[23]) Cittadella, I due Dossi, Ferrara 1870.

[24]) Venturi, Arch. stor. dell' Arte V, S. 440; VI, S. 48, 130, 219.

[25]) Gruyer, L'art ferrarais, Paris 1897 II, S. 256 ff.

Für die Dossiliteratur kommen außer den hier und später erwähnten Werken mit mehr oder weniger unwesentlichem Material meist aus zweiter Hand noch in Betracht: Füssli, Künstlerlexikon 1779 I, S. 296; Luigi Ughi, Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi, Ferrara 1804, T. I, S. 152; Zani, Enciclopedia, Parma 1821, vol. VII,

S. 376; Boni, Biografia degli Arstisti, Venezia 1840, S. 301; Campori, Arstisti negli stati Estensi, Modena 1855, S. 189 ff; Mariette, A. B. C. Dario 1855, vol. II, S. 118; Laderchi, La Pittura ferrarese, Ferrara 1856, S. 65 ff. Lionello Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Mailand 1913, worin ein kurzer Abschnitt Dosso gewidmet ist, konnte wegen der fortgeschrittenen Drucklegung dieses Buches nicht mehr verwertet werden.

[26]) „— — — In officio bullettarum Ferrariae: Cum fuerit et sit quod de anno millesimo quingentesimo trigesimo secundo, die 2 mensis Octobris, magister Joannes alias Dosso, pro nomine Nicolai de Tridento ejus patris, concesserit ad usum Bernardino quondam Alberti de Tridento, habitanti in Villa Podii, quasdam petias terrae . . .“

Aus den Akten des mantuanischen Notars Baptista Crespolani vom 2. Oktober 1532. Nach Cittadella, a. a. O., S. 13.

„— — — Magister Joannes cognominatus Dossus filius et procurator Nicolaj de Tridento, habitator in civitate Ferrariae, in contrata Columbariae, ad hoc specialiter constitutus, ut constat ex mandato procurae rogato per spectabilem Joannem Cagnazinum civem et notarium Ferrariensem, jure proprio, et in perpetuum, salvis juribus ecc.“, überläßt einem gewissen Bernardino ein Stück Land, das erste „in Villa Dossii, Vicariatus Quistelli“, das zweite „in territorio Quistelli in contrata Villae Pontinae“, die andern beiden „in castro Sancti Joannis“.

Aus den Akten des ferraresischen Notars Francesco Curioni, vom 19. Februar 1535. Nach Cittadella, a. a. O., S. 13, dem das Dokument im Auszug vom Conte d'Arco mitgeteilt wurde.

[27]) Mattioli, Il Magno Palazzo del Cardinal di Trento, Venedig, Marcolini, Ausgabe des Tomaso Gar, Trient 1858, S. 84.

[28]) Nur Angabe Baruffaldis.

[29]) Cittadella, a. a. O., S. 13.

[30]) „Eisdem mill. et indict:, die 24 mensis Junii, Ferrariae, in consilio inf. praesentibus testibus Nicolao q. Rainaldi a Caprili, et Jo. M. Mazolino q. Mag. Augustini, ambobus civibus Ferrariae ecc. — Cum fuerit et sit quod quam plurime fuerit differentia, dissensio, et lis, et discordia inter Magistrum Joannem alias Dossum de Luterio ex una, et Magistrum Baptistam ejus fratrem ex altera, in occasione divisionis fiendae inter ipsos de et ex bonis mobilibus, et immobilibus ecc.“ Um jeglichen Zwist abzuschneiden, kommen sie zu folder Vereinbarung: — „In primis quod debitum ipsorum fratrum ex causa azuri coloris habiti per ipsos ab illmo. excell. et patrono, sit comunis dictorum fratrum, et sic dictus Magister obligavit se, et promisit dicto Mag. Joanni solvere dictam dimidiam dicti debiti. — Item, quod dictus Mag. Joannes teneatur, et obbligatus sit, et ut supra promisit dicto Mag. Baptistae dare et solvere scutos decem octo auri, et solidos sexdecim marchesanos, et hoc pro dimidia quarumcumque pecuniarum exactarum per ipsum Mag. Ioannem, et eorum fratrum de Luteris spectantium; et quos scutos decem octo, et sol. sexdecim dictus Mag. Joanes promisit dicto Mag. Baptistae solvere omni vice, et quando quidem Magister Baptista conservaverit indemnem ipsum Mag. Joanem a debitis, de quibus in instrumento: rogato per Herculem Petratum, et hoc difalcatis scutis quatuor marchesanis pro victualis prestatis eorum fratrum matri. — Item, quod dictus Magister Baptista teneatur, et obligatus sit, et sic obligando se promisit dicto Joani in futurum alere eorum matrem penesse, et ei prestare alimenta, et necessaria pro victu, et vestitu; et pro simili dictus Mag. Ioanes teneatur dare et solvere omni singulo mense dicto Magistro Baptistae solidos viginti. — Item, quod magister Ioanes obligatus sit dare, et tradere dicto mag. Baptistae una preda da macinar colore, ex illis, quae sunt apud Mag. Joanem ex lapidibus Illmi. Ducis, et ita tamen quod in omni casu quo esso moresse, restituere debeat lapidem dicto Illmo. Duci per dictum Mag. Baptistam tentam, et sic promisit ecc.“

Aus den Akten des ferraresischen Notars Francesco Curioni. — Nach Cittadella, a. a. O., S. 23 u. 24.

[31]) Cittadella, a. a. O., S. 11 u. 12.

[32]) D'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantua, Mantua 1857, vol. I, S. 62, vgl. auch Cittadella, a. a. O., S. 10.

[33]) Cittadella, a. a. O., S. 10.

[34]) Vent., Gall. Est., S. 354ff.

[35]) Vent., Gall Est., S. 396ff.

[36]) Frizzi, Guida del Forestiere per la città di Ferrara. Ferrara 1787, S. 40, 41.

[37]) Azzari, Compendio dell' Historia della città di Reggio, ohne Seitenzahl unter der Abteilung „Pitture di diverse chiese" und Barotti, Pitture e Scolture che si trovano nelle chiese etc. della città di Ferrara, Ferrara 1770, z. B. S. 129.

[38]) Patzak, a. a. O.; Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt.

[39]) Ausführlich ist diese Frage von der Verfasserin im Burlington Magazine behandelt, May 1911: „Did the Dossi brothers sign their pictures?"

[40]) Baruffaldi, a. a. O., T. I, S. 276.

[41]) „Dosso pictori duc: triginta ad sol 93 pro ejus mercede pinxisse, quadrum unum magnum cum undecim figuris humanis, positum in camera superiori solis in palatio novo apud S. Sebastianum, vigore mandati, sub die 11. Aprilis 1512." Nach Cittadella, a. a. O., S. 10. Schon zu seiner Zeit war die Urkunde in dem Archiv der Gonzagen nicht mehr vorhanden; ihr Wortlaut wurde ihm ausdrücklich vom Conte D'Arco bestätigt. Abgedruckt mit kleinen Abweichungen bei Pungeleoni, Memorie di Correggio, Parma 1818, S. 45, zu dessen Zeit die später verschwundenen, „Artus" und „Apollo" bezeichneten Bücher noch im Archiv existierten, vgl. Luzio, La Galleria dei Gonzaga etc., Milano 1913, S. 241; später bei Codde, Memorie Biografiche, Mantua 1837, S. 60, und bei D'Arco, a. a. O., vol. II, S. 79.

[42]) V.-M. VII, S. 433.

[43]) V.-M. VI, S. 473.

[44]) Campori, Notiz della maiolica. Modena 1871, S. 21. Cristoforo da Modena ist 1514 im Kastell in einem der Zimmer tätig, wo Dosso arbeitete „a le stanze dove stà mº Dosso".

[45]) Ant. Lombardi wird von ihm zur Ausschmückung der sogenannten „Alabasterzimmer" von Venedig nach Ferrara berufen. Er erscheint in den ferraresischen Rechnungsbüchern als Former und Bildhauer 1505—1515. Vgl. G. Campori, n. 2 bei Cittadella, Documenti ed illustrazioni. Ferrara 1868, S. 191 (Brief vom 22. Nov. 1866) und Campori, a. a. O., S. 2, und Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia, Venezia 1869, S. 137.

[46]) Vent., Dok. III.

[47]) Vent., Dok. XLVIII.

[48]) Vent., Dok. II, vgl. für maschare, Vent., Dok. CCXXXVII.

[49]) Campori, Notizie inedite di Raffaello da Urbino, Modena 1863, S. 29.

[50]) Campori, Notiz, a. a. O., S. 30.

[51]) Campori, Notiz, a. a. O., S. 31.

[52]) Vent., Dok. V.

[53]) „. . . A di passati quando se doveva conbatere, Mº. Doso e Ticiano bon pitore guale fa gui a Ferara al Sr. ducha una bela tela forono a Mantova et à veduto le cosse del Mantegna e ne dise gran bene al Sre., e li à laudati li vostri studij et li ha laudato somamente el vostro tundo . . ." Aus einem Brief des Girolamo da Sestola an Isabella d'Este. Nach Luzio, a. a. O., S. 218.

[54]) Vent., Dok. IV u. ff.

[55]) „Dentro la città ancora fece Ercole costruire la via coperta sopra cinque archi, che dà la comunicazione del palazzo antico Estense (ora del Pubblico) col castello." Frizzi, memorie II. Edit. 1850, vol. IV, S. 89.

[56]) Vent., Dok. XXIV, Dok. XLIII, XLVI, LVI.

[57]) Tomaso de' Bianchi gen. Lancellotto, Cronaca Modenese; Parma 1861, B. I, S. 395, 396.

[58]) Memoriale della Munizione, 1524, a. c. 45. — Camera Ducale, Munizioni.

„m. Dosso Depintore debe dare L. nove marchesine per luj alla Ducale Camara per tanto li ha facto pagare per compto de uno Retracto del quondam Illmo. Ducha Herculle L. VIIIJ."

Zahlungsurkunde vom 4. Juni 1524, Vent., Dok. XXXIII.

[59]) Cittadella, a. a. O., S. 12. Die Richtigkeit der Abschrift Cittadellas wurde mir von Luzio verbürgt.

[60]) Vent., Dok. XXV, XXVI, XCVI.

[61]) Vent., Dok. CLVII.

[62]) Vent., Dok. XXVII.

[63]) Vent., Dok. CIX.

[64]) Vent., Dok. CX.

[65]) Vent., Dok. CCXLVII.

[66]) Vent., Dok. C, CIII, CIV, CV, CVII.

[67]) Baruffaldi, a. a. O., S. 277.

[68]) Schmölzer, Die Fresken des Castello del buon Consiglio in Trient, Innsbruck 1901, S. 15 und S. 40.

[69]) Lancellotto, a. a. O., B. IV, S. 114.

[70]) Patzak, a. a. O., S. 17ff.

[71]) Campori, La capella Estense nel Duomo di Modena. Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia Patria per le Provinzie dell' Emilia; nuov. ser. vol. V, p. I, S. 83ff.

[72]) Vent., Dok. CLXXIV u. ff.

[73]) Vent., Dok. CCXXVI, CCXXIX—CCXXXVI.

[74]) Vent., Dok. CCXXXVI.

[75]) Vent., Dok. CXCVIII, CCV, CCVI, CCIX, CCX.

[76]) Vent., Dok. CCIV, CCXI.

[77]) Vent., Dok. CXCV, CXCVI, CC, CCXVI—CCXVIII.

[78]) Vent., Dok. CCLXXXVIII, CCXCI, CCCIV, CCCXI, CCCXIII.

[79]) Vent., Dok. CCCXXXVIII.

[80]) Vent., Gall. Estense, S. 19, wo nur im allgemeinen die „Libri di spese di Laura Eustocchia e di don Alfonso" im „Archivio di Stato von Modena" ohne nähere Angabe genannt werden.

[81]) Vent., Dok. CCCXLI; ders., Gall. Estense, S. 20.

[82]) Cittadella, a. a. O., S. 28.

[83]) Vent., Dok. CCXCIV, CCXCVI, CCC und CCCVIII.

[84]) Giovio, La vita di Alfonso da Este Duca di Ferrara tradotta in lingua Toscana. da Gelli. In Venetia, apresso Giovanni de' Rossi. S. 204, 205.

[85]) Cittadella, a. a. O., S. 19 und 23.

[86]) Vent., Dok. CCXXXVIII.

[87]) Vent., Dok. CCXLIII.

[88]) Vent., Dok. CCLXIII, CCLXIV.

[89]) Vent., L'oratorio dell' ospedale della morte, in: Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi, serie III, vol. III, part. I, S. 264ff., Vicenza 1885.

Arch. Municipale di Modena. — Partiti comunali. — A c. 125 v. — Die 27. Augusti.

„Constituti Magister Albertus Fontana et Magister Ioanes de Taraschis pictores Mutinenses coram magnifico Domino Joane Castrovetrio et ser Thoma de Accijs electis per Magnificos D. conservatores et adiunctos . . . sub die 24. Julii proximi preteriti existentibus in domo ipsius Domini Joanis in Camerino ad instantiam D. Thome Pazani istantis ad relationem extimationis Anchone heredum quondam magistri Dosi pictoris Ferrariensis Sancti Joanis Baptiste et qui pictores electi fuerunt videlicet magister Albertus predictus per dictum ser Thomam nomine dictorum heredum et dictus magister Joanes

per agentes et electos parte Magnificorum D. Conservatorum et adiunctorum dixerunt et retulerunt vidisse dictam anchonam et diligenter examinisse Illam et sibi ipsis videri consideratis considerandis esse precii et valoris scutorum quinquaginta et posse stare vendentem et ementem et ipsam extimationem potius esse utilem emptori quam venditori et hoc pro eorum iudicio et peritia quam in arte picture habent ipsi sic electi dicentes . . ."

[90]) Vgl. Urkunde III.

[91]) Conto gen. delle Munizioni, 1544, a c. 7. Camera Ducale, Munizioni „m. Baptista de Doso de hauere L. cento quaranta m. per lui dala spesa de corte per tanti se gli fanno buoni per sua mercede de hauere de pinto tri quadri sopra le stancie cioe sopra le finistre de le stancie noue de corte et uno quadro de una justitia L. 0° × 4." Vent., Dok. CCCXXXIII.

[92]) Vergl. Anm. 106[a].

[93]) Vent., Dok. CCCXXXII, Zahlung vom 12. April des Jahres.

[94]) In einem vom 11. Januar 1544 von Novara an Herkules II. geschriebenen Brief bedankt sich Giovio für ein ihm vom Herzog für sein Museum gestiftetes Bild Alciatis. Vgl. Tiraboschi, storia della letteratura italiana. Milano 1824, Tom. VII, S. 1318 not.

[95]) Vent., Dok. CCCIII.

[96]) Vent., Dok. CCCXXXIX, wo eine Zahlung an Battista gebucht wird. „a retrare la persona de Sua Ex." Der Herzog ist zwar in den Dokumenten meist als „Signore nostro" usw. bezeichnet. Aus der Korrespondenz Pauluccis vgl. Anm. 50 u. ff. geht aber hervor, daß auch die obige Bezeichnung für ihn vorkommt.

[97]) Vgl. Urkunde I und II.

[98]) Vent., Dok. CCL.

[99]) Vent., Gall. Estense, S. 20.

[100]) Müntz, La tappisserie; Paris, Quantin 1884, S. 226ff.

[101]) Vent., Dok. LVIII, LX, CCII, CCVII.

[102]) Vent., Dok. CCCXXXVII.

[103]) Vent., Dok. CCCXXV, CCCXXVI, CCCXVII.

[104]) Campori, Notiz. stor. e art. della maiolica etc. Modena 1871, S. 31.

[105]) Giovio, a. a. O., S. 18 und 102.

[106]) Vent., Dok. CXIV, CXV.

[106a]) Vent., Dok. CI; Rocchi, L'Arte 1899, S. 365; Schmölzer, a. a. O., S. 10 und 12.

[107]) Vent., Dok. LXV, CXXIV.

[108]) Vent., Dok. LXII.

[109]) z. B. Vent., Dok. LXIX, LXX, LXXXIX, CCLXXXIV.

[110]) Vent., Dok. II, CCXXXVII, CCLX.

[111]) Vent., Dok. LXXXI.

[112]) Vent., Dok. CLXX und CCLVII.

[113]) Cittadella, Notizie di Ferrara, S. 609 und a. a. O., S. 17.

[114]) Hierfür und für das Folgende Cittadella, a. a. O.

[115]) „Privilegium legitimitatis filiarum Magistri Dosij — Antonius M. Campegius, unus ex filijs olim eximii doctoris Joannis Campegio, civis et patritius bononiensis, et sacri Palatii Apostolici, aulaeque Lateranensis, et imperialis Concistorii comes Apostolicus et imperialis palatinus, universis, et singulis ecc. Cum itaque in nostra, et notarii pubblici et testium praesentia constitutus egregius vir Mag. Joannes de Luthero dictus Dosso ecc. flexis genibus ecc. nobis exposuit quod, cum alias ipse Joannes solutus foret copulatus carnaliter, habuerit cum quadam muliere tunc nupta, ex qua Martiam ejus filiam annorum undecim vel circa, et deinde ipse Joannes similiter copulam carnalem habuerit cum quadam alia muliere tunc soluta, et libera, ex qua Lucretiam praesent. annorum sex vel circa, ac Deliam praesent. annorum trium vel circa, ei filias illegittime natas ecc . . . ideo nobis suplicavit . . ." — daß sie legitimiert würden, und sich mit dem Familiennamen Giovanni de Lutero nennen dürften, als ob sie legitim geboren wären usw. — „quarum mulierum

nomina, cognomina, qualitates, et conditiones, honestatis causa, pro satis expressas hic volumus, aut alias quocumque, etiam si ex damnato, nefario, et incestuoso coitu natae essent. — — —"

Aus den Akten des ferraresischen Notars Francesco Curioni, vom 2. Juli 1535. Nach Cittadella, a. a. O., S. 19.

[116]) Cittadella, a. a. O., S. 16.

[117]) Cittadella, a. a. O., S. 19 und 20.

[118]) Zwanziger, a. a. O., S. 30.

[119]) Cittadella, a. a. O., S. 13.

[120]) „— — — Tenuta Magistri Baptistae de Luthero, alias De Dossio, de bonis olim Mag. Ioannis de Luthero. Die ecc. in domo ecc. praesentibus ecc. testibus Magistro Joane Tache pictore ecc. — Magister Baptista filius quondam Nicolai de Luthero, alias de Dossio, civis Ferrariae de contrata Columbariae, agens et executione, et seu vigore pacti et executionis in quodam publico et autentico instrumento transactionis, seu compositionis inter infr. Mag. Baptistam ex una et olim magistrum Ioanem de Luthero ejus fratrem ex alia, rogato per Ser Herculem Petratum not. pub. ferr. de anno 1539, die 20 mensis Martii, nec non vigore alterius pacti et exequtionis contracti in quodam alio publico, et autentico instrumento transactionis factae inter ipsos fratres, rogatum per ser Franciscum de Curionis, de dicto anno 1539, die 24 mensis Iunii, omni quo possit meliori modo, ingressus fuit, et apprehendidit tenutam, et corporalem possessionem Duarum Camerarum, et duarum guardacamerarum ferrenarum subpositarum infr. domui positae Ferrariae in contracta Columbariae ecc.; et hoc tamquam de bonis predicti olim Mag. Ioanis de Luthero, et ad eum specialiter expertinentibus, et per eum tentis in possessum per Dominam Jacobam ejus uxorem, seu per dominas Marciam et Lucretiam et Deliam, filias predicti quondam Mag. Joanis, et hoc pro libris 44 march. pro residuo lib. 300 M. sibi debit: occasione restitutionis dotis, de qua in predicto instrumento rogato per dictum dom. Herculem, et pro lib. 35. 14 M . . ., et pro ducatis sex auri in auro pro pretio lapidis de porfido pro macinando colores, quem et olim Magister Joanes promisit tradere ipso Magistro Baptistae . . ."

Aus den Akten des Notars Domenico Zafferini. Nach Cittadella, a. a. O., S. 24, 25.

[121]) „Magister Dossus, filius ser Nicolaj de Luthero, pictor et civis Ferrariae, sponte et specialiter obligando ecc. unam ejus domum, quam acquisivit pro libris 500 a Camera Ducali, dixit et confessus est ad instantiam et petitionem mei notarii, uti pubblicae personae, ac nomine et vice dominae Joannae cognomento Liviae, se Magistrum Dossum et Baptistam habuisse et recepisse in dote, et pro dote, et dotis nomine ipsius dominae Liviae ab Illmo. Dno. N. Duce libras quinquaginta sex monetarum, et in bonis mobilibus libras tercentas quinquaginta sex, et solidos novem Marchesanos." Aus den Akten des ferraresischen Notars und herzoglichen Kanzlers Saracca. Nach Cittadella, a. a. O., S. 20.

[122]) Vgl. Urkunde II.

[123]) „— — — volens agnoscere beneficia, quae continuo in ipsum contulit, propter beneficia ac merita, quae ipse Ill. D. fecit predicto Magistro Baptistae toto tempore vitae suae . . . orans quod vellit curam habere in sepelliri faciendo corpus suum pro ut sibi illo domino placuerit — — —." Cittadella, a. a. O., S. 21.

[124]) Cittadella, a. a. O., S. 14.

[125]) Vent., Gall. Est., S. 20.

[126]) Guarini, Chiese di Ferrara, Ferrara 1621, S. 182.

[127]) Vgl. Berenson, The Study and Criticism of italian art, S. 30ff.

[128]) Die grundlegenden Gesichtspunkte wurden in einem Aufsatz der Verfasserin im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Oktober 1912 veröffentlicht: Zur Chronologie der Werke Dossos.

[129]) V.-M. III, S. 131ff.

[130]) Vent., Arch. stor. dell' Arte III 1890, S. 447ff.

[131]) Cittadella, a. a. O., S. 10.

[132]) Kristeller, a. a. O.

[133]) Crowe und Cavalcaselle, Tizian, Leipzig 1873 I, S. 148, und Braghirolli, Lettere di alcuni illustri Italiani, Mailand S. 15.

[134]) Frizzi, Memorie, a. a. O., vol. II, S. 3.

[135]) „Gretchen H .... hat einmal mit solch roten Schuhen im Gras gesessen und da ist mir gerade dabei dies Bild eingefallen." Gurlitt, Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1899, S. 901.

[136]) Berenson, The study etc., a. a. O., S. 30 u. ff.

[137]) Vgl. Mendelsohn, Unerkannte Darstellungen der Immaculata in deutschen Galerien. Rep. f. Kunst. B. XXVII, S. 511.

[138]) Wegen einer ihm fälschlich zugeschriebenen Predigt. S. Anselm, Welte und Welzer, Kirchenlexikon, IV B., S. 467, und Migne Patr. Lat., vol. II, S. 319, Sermo de Concept. B. V. M.

[139]) von Hadeln, Die wichtigsten Darstellungsformen des heil. Sebastian in der italien. Malerei; Straßburg 1906, S. 41.

[140]) Als frühester ist hier wohl Geertgen von Haarlem zu nennen. Berlin, Samml. Kauffmann, dann Hans Baldung, Dom zu Freiburg 1512—1516, endlich Correggios „Heilige Nacht" 1530.

[141]) Brief vom 3. Mai 1518; vgl. Hobart Cust, Sodoma, London 1906, S. 163, dort abgedr. als Dok. 16, S. 296.

[142]) Brief Sodomas an den Herzog Alfons vom 3. Mai 1518. Vgl. Vent., Gall. Est., S. 39, und Cust, a. a. O., Dok. 16 A, S. 297.

[143]) Inventar der Galerie ohne Datum, wahrscheinlich vor 1720, „Ritratto del buffone Gonella". Vent., Gall. Est., S. 313. Die von Venturi zitierte Stelle aus Campori, Raccolta di Cataloghi etc. Modena 1870, S. 62, im Katalog des Kardinals Alessandro d'Este: „una testa in tela di un buffone con cornice nera tocca d'oro" ist nicht auffindbar.

[144]) Schlosser, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1900, B. XXI, S. 266 ff.

[145]) Vgl. Mendelsohn, Die Engel in der bildenden Kunst, Berlin 1907, S. 31.

[145a]) Vent., Gall. Est., S. 118, Dok. XVI, Brief Masdonis vom 13. März 1608.

[146]) Wickhoff, Die Sammlung Tucher, Münchner Jahrbuch 1908, S. 21 ff.

[147]) Vgl. Mendelsohn, „Der Heiligenschein in der italienischen Kunst", Berlin 1903, S. 20. Das Bild des Correggio wird sehr verschieden datiert nach Ricci, dem die Verfasserin wegen der verhältnismäßigen Härte der Behandlung zustimmt, schon um 1519/20, von Gronau, Correggio, aus formalen Gründen 1526—1528.

[148]) Campori, Raccolta di Cataloghi, a. a. O., S. 107.

[149]) Ridolfi, Le Meraviglie dell' Arte, Venezia MDCXLVIII, vol. I, S. 79, 80; vgl. Ovid. Metam. I, 452—567.

[150]) Vgl. Anm. 57.

[151]) „Recorde come adi 17 de Zugi fugi metuda una tavola a latare de la comuna in Domo era beneficio de tuti li preto e fu messa una vezilia del corpe de cristo era molto bela era richa de ore se domandava latare de sàto sebastià e de sà roco." — Campori, Artisti, a. a. O., S. 189.

[152]) Dieser Heilige führt bei den neusten Schriftstellern: Gronau (Übersetzung des Vasari) und Zwanziger andere Namen. Mir scheint C. Borghi, der ihn Pellegrino nennt, im Recht zu sein. „Il duomo asso cenni storici e descrittivi della Catedrale di Modena." Modena 1845, S. 56.

[153]) V.-M. V, S. 97. Ähnlich auch bei Guarini, a. a. O., S. 14.

[154]) Baruffaldi, a. a. O., I, S. 277; vgl. auch Barotti, a. a. O., S. 42; Scalabrini, Memorie istoriche delle chiese di Ferrara. Ferrara 1773, S. 18.

[155]) In s^to. Augustino ve una ancona con la madona e puttino circondati da nuvole, e di sotto un S. Georgio, et un S. Michel di mano del med^mo. dosso. Vent., Gall. Est., S. 171 und S. 225 ff.

[156]) Vent., Gall. Est., S. 313, 354, 356, 397 u. ff.

[157]) „i detti quadri sono stati variati tanto nelle figure quanto nel colorito dal sig. cav. Boccolari, e posti nel soffito d'una stanza del nuovo appartamento già biblioteca." Arch. di Stato in Modena. Inventario generale di quadri esistenti nel R. Palazzo, cominciato il 1° Genn. 1824. Nach Vent., Gall. Est., S. 21.

[158]) Die auf die Noten bezügliche Erklärung verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Johannes Wolff, Steglitz.

[159]) Vent., Gall. Est., S. 21ff. und S. 113 u. ff.

[160]) Vent., Gall. Est., S. 113, Dok. VII, XV, XX, vgl. auch Dok. I.

[161]) Vent., Gall. Est., S. 113, Dok. I, VII, XIX, XXII, XXIV.

[162]) Vent., Gall. Est., S. 113, Dok. XVI.

[163]) Vent., Gall. Est., S. 113, Dok. XV und XX.

[164]) Vent., Gall. Est., S. 113, Dok. XIX.

[165]) Vent. selbst will nicht für die Vollständigkeit aufkommen, schriftliche Äußerung.

[166]) Vent., Gall. Est., S. 313.

[166a]) Die Stücke scheinen oft kopiert worden zu sein. Dal Pozzo, Le vite de' Pittori ecc. Veronesi, Verona 1718, S. 305, erwähnt im Hause des conte Gomberto Giusti a S. Maria in Organi zwei Gemälde: „due ovali — uno con Bacco coronato; e l'altro con tre femine, creduti del Dossi di Ferrara." Suida war so freundlich, mich auf diese Stelle aufmerksam zu machen.

[167]) Ridolfi, a. a. O., S. 83ff.

[168]) Luzio, a. a. O., S. 187ff.

[169]) Burckhardt, Kultur der Renaissance, Leipzig 1899, I, S. 52.

[170]) Wirklich war wieder Anfang des 16. Jahrhunderts der Kampf um dieses Dogma aufs neue und heftigste entbrannt, vgl. Welte und Welzer, a. a. O. „Unbefleckte Empfängnis".

[171]) V.-M. VI, S. 462.

[172]) Scanelli, Microscosmo 1637, Lib. II, S. 316.

[173]) Baruffaldi, a. a. O. I, S. 287, 288.

[174]) Der heilige Geist wird nicht nur in der Apostelgeschichte als züngelnde Flamme geschildert, sondern auch sonst als Feuer versinnbildlicht, z. B. Matthäus 3, 11 und Lukas 3, 16.

[175]) V.-M. V, S. 180.

[176]) Strocchie, Memorie istoriche del Duomo di Faenza, Faenza 1855, S. 47ff. u. Messeri e Calzi, Faenza nella storia e nell'arte, Faenza 1907, S. 550ff.

[177]) Crowe und Cavalcaselle, Raffael, übersetzt von Aldenhofen, Leipzig 1883—85, I. B., S. 221; Gronau, Raffael, Leipzig und Stuttgart 1909, S. 217.

[178]) Morelli erwähnt in Hampton-Court drei Stücke Dossos ohne bestimmte Werke zu nennen, vermutlich meint er dies Bild, den heiligen Wilhelm und das Männerbildnis Nr. 80.

[179]) Riegl, Das holländische Gruppenbild. Jahrb. d. kunsth. Sammlg. des Allerh. Kaiserh., B. XXIII, Wien 1902, S. 71.

[180]) Vent., Gall. Est., S. 307.

[181]) Vent., Dok. CCXXXVIII.

[182]) Vent., Dok. CCXXXIX.

[183]) Vent., Dok. CCXLI.

[184]) Vent., Dok. CCXLIII.

[185]) Campori, Notiz. inedite, S. 12; vgl. auch Crowe und Cavalcaselle, Raphael, a. a. O. II, S. 317.

[186]) Crowe und Cavalcaselle, Raffael, a. a. O. I, S. 219, und Gronau, Raffael, a. a. O., S. 224.

[187]) Über Moros Leben vgl. Cigogna, Iscriz. Ven. VI, S. 540; Paruta, Historia Vinetiana 1703; Barbore, Arbori dei patrizi veneti ms., vol. V, p. 282. Letztere Quelle nach freundlicher Mitteilung Da Mostos.

[188]) In S. Anna Spedale Grande erwähnt Guarini, a. a. O., S. 212, „nell Altare in capo al dormitorio delle Donne un S. Cosmo e Damiano de' Dossi di singulare vaghezza."

[189]) Mitteilung Frizzonis.

[190]) Hierüber und über das Folgende vgl. Carl Justi, Tizian und Alfons von Este, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. B. XV, 1894, S. 70ff.

[191]) Vent., Gall. Est., S. 313.

[192]) Commentario delle cose di Ferrara tratto dall' Epitome di M. Gregorio Giraldi, Venezia 1556. Vgl. Venturi, Gall. Est., S. 30.

[193]) Vgl. Urkunde I.

[194]) Vgl. Urkunde II.

[195]) Venturi schreibt das Reiterbild der Sammlung Torlonia Dosso selbst (Katalog Braun), das bei Ceci Battista zu (mündliche Äußerung).

[196]) a. a. O., S. 317.

[197]) Inventar vermutlich vor 1720, Vent., Gall. Est., S. 313.

[198]) Vgl. Peruzzi, Orazione pel riaprimento della Basilica di santa Maria del Vado. Ferrara, Pomatelli 1835.

[199]) Baruffaldi, a. a. O. I, S. 276 und 277.

[200]) Manilli, La Villa Borghese, Roma MDCL, S. 104.

[201]) Schon Zwanziger ist trotz seiner abweichenden Erklärung das Pandoramotiv des Deckels, den die stehende Frau von der Vase abhebt, aufgefallen.

[202]) Für die Bildererklärung als Pandora bin ich Herrn Professor Richard Foerster-Breslau, dem ich die Abbildungen dieses und des englischen Bildes sandte, zu großem Danke verpflichtet; das Folgende stützt sich auf seine liebenswürdigen Mitteilungen.

[203]) Vgl. Foerster, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. B. XXII, 1901, S. 158, 167f.

[204]) Mendelsohn, Die Engel, a. a. O., S. 64.

[204a]) Donaldsons Angabe, daß er eine Gubbioschüssel mit der gleichen Darstellung in englischem Privatbesitz gesehen hat, die „Maestro Giorgio 1525" bezeichnet war, konnte ich nicht kontrollieren.

[205]) Vent., Gall. Est., S. 123.

[206]) Vgl. Campori, La Capella Estense, a. a. O.; Cavedoni, Dell' Altare di S. Giuseppe. Modena 1857.

[207]) Lancellotto, a. a. O., P. V., S. 195.

[208]) Vent., Gall. Est., S. 331ff.

[209]) Vgl. Carl Justi, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml., B. XX, S. 183ff., und Cook, Burlington Magazine, Sept. 1905, S. 449ff.

[210]) Campori, Gli artisti, a. a. O., S. 194.

[211]) Für hier und das Folgende vgl. Pastor, Gesch. der Päpste, B. IV, T. 1, S. 171, 180, 193, 196, 461.

[211a]) Pellicelli, Cronaca manoscritta, p. 39, nach Testi, a. a. O.

[212]) Schlosser, a. a. O.

[213]) V.-M. V., S. 98.

[214]) m. Baptista de Doso „per hauere fatto un Karton del bagno dercule che si fa in una tapezaria del S. nostro Illmo.". Vent., Dok. CCCXXV vom 10. März 1543, und Vent., Dok. CCCXXVI vom 28. Juli 1543 mit einer Zahlung an Battista für den Karton einer Tapete mit der „liberatione de Exiona" (Befreiung Ixions).

[215]) Guiffrey, Müntz et Pinchard, Histoire Génerale de la Tapisserie, Paris 1878 bis 1884, B. II, S. 57ff.

[216]) Campori, L'arazzeria estense, Modena 1876, S. 60ff.

[217]) Vent., Dok. CCII und CCVII.

[218]) Vent., Dok. CCCXXXVII.

[219]) Vent., Dok. CCCXXVIII, CCCXXIX, „uno carton a termini a paissi e pergola" bei Campori „due antiporti a termini, di paesi e pergolati."

[220]) Cittadella, a. a. O., S. 27.

[221]) Ganz kleine Abb. bei Müntz, La Tapisserie, Paris 1884, S. 213, die wohl Thode benutzt hat, im großen Maßstab abgebildet bei Don Juan de Valencia, Tapices de la Corona de España, Madrd 1903, Pl. 60—74; der Herausgeber nimmt für die Komposition flämischen Ursprung an.

[222]) Vgl. Fischel, Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunsts., B. XXVIII, 1907, S. 117.

[223]) Vent., Gall. Est., S. 403.

[224]) Pastor, a. a. O. III, S. 749.

[225]) Patzak, a. a. O., S. 258ff. Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O. II, S. 130 denken an Dosso.

[226]) P. F. Casimiro Romano, Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma, Roma 1736, S. 143.

[227]) Ausgabe von Tomaso Gar bei Monauni in Trient 1858, S. 91.

[228]) Innsbrucker Statthalterei-Archiv: lateinisches Trienter Archiv, Capsa III Fasc., 168 nach Schmölzer, S. 6.

[229]) Semper, Archiv. Stor. dell' Arte 1896, S. 130—140. Genauer revidierter Abdruck des einen für Dosso wichtigen Verzeichnisses bei Schmölzer, a. a. O., S. 14.

[230]) Schmölzer, a. a. O., S. 20.

[231]) Schmölzer, a. a. O., S. 30.

[232]) Berenson: D. D. Schmölzer, a. a. O., S. 32.

[233]) Vent., Dok. CLVI u. ff.

[234]) Oberziner, Arch. Trentino, An. XVII, Fasc. 1, 1902, S. 105.

[235]) Schmölzer, a. a. O., S. 34.

[235a]) Schmölzer, a. a. O., S. 24.

[236]) Patzak, a. a. O., S. 15 und 16, und Gronau, Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlung., B. XXVII, 1904, Beiheft, S. 25, 26. Dok. XXVIII.

[237]) V.-M. V, S. 99.

[238]) V.-M. VI, S. 319.

[239]) Patzak, a. a. O., S. 296.

[240]) Schmölzer, a. a. O., S. 39.

[241]) Thode, a. a. O., S. 182.

[242]) Das „Ausdrucksbild" scheint in Norditalien heimisch. Lomazzo, a. a. O., S. 359, erzählt von Michelino da Besozzo, daß er ein Bild mit einer Gruppe lachender Bauern, die eine Katze betrachten, malte. Das Bild ist in zwei Kopien aus dem 16. Jahrhundert auf uns gekommen, das eine sah ich in der Accademia di B. Arti von Genua, ein zweites soll im Wiener Kunsthandel vorgekommen sein. Freundliche Mitteilung Suidas. Vgl. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1912, S. 436 not.

[243]) Cittadella, a. a. O.

[244]) Kristeller, a. a. O., S. 281.

URKUNDEN

(Für die gefällige Herstellung der Abschriften bin ich der Direktion des R. Archivio di Stato in Modena verpflichtet.)

I.

1534 Dezember 31.

Zahlung an Battista Dosso für ein Bildnis für Laura Dianti.

Al nome de Dio M^le^. DXXXIIII e adi ultimo de decembre lire dieci soldi sete marchesani a mastro Baptista Dosso in △ tri doro per loretrato . . . . . L. 10 s. 7. d.—

„Libro de la Magnifica M^a^' Laura Eustochia, — D: 'De messer Thomaso Masarello spenditore", (1536) S. LXXV. (— Camera ducale Estense — Registri di amministrazione.)

II.

1535 April 5.

Zahlung für ein Brett aus Pappelholz für ein Bildnis für Laura Dianti.

Al nome de Dio 1535 e adi 5 aprile soldi sei dati a uno mastro de ligname per una asse de piopa la quale ebe mastro Batista de Dosso per fare uno retrato voleva la madonna . . . . . L. o s. 6. d. o.

„Libro di spese di Messer Jan Cristofaro detti il Ira dalla Guardaroba spenditore dell' Illma: S^ra^: Lauora d'Este" (1535—36) (ebenda).

III.

1551 Januar 15.

Notiz über einen vom Herzog Ercole II. dem Battista Dosso während seiner Krankheit geleisteten Vorschuß.

Mag^ci^. factori generali de lo Illu^mo^. Sig^r^. nostro le mag. vostre fara fare creditore le officio dela guardaroba gubernato per el magnifico messer Giberto ducale guardarobiero generale de sua excellentia de △^ti^ diece doro in oro et debitore el quondam mastro Baptista de Doso pictore per tanti li fece prestare sua Signoria sino adi 23 de luio 1545 proximo

passato per sovenirse per esere amalato, li qualli △ti dece mai non ha resi, pere se asegna per debitore in Camera. Die xy zenaro 1551

. . . . . △ti 10 d'oro in oro

Giberto Cortille

Di commissione delli Magci. ducati fattori generali sp. Mastri del conto della ducal camera fate fare debbitore delli sudetti △ dieci doro in oro il quondam mastro Battista di dosso depintore, et per lui si facciano buoni al l'offitio di guardarobba ducale governato per il magnifice Ghiberto da Carpi per tanti prestati per sua Excellentia al prefato mastro Battista sino adi 23 di luglio 1545 di puro amore. . . △ doro in oro

Maddolò Juccio alli 12 di Gennaio 1551

fiant scripturae

Alexander Guarinus

Battista Sarracho

Camera Ducale Estense — Mandati — Busta 29; Memoriale XXXXX C. 104.

VERZEICHNISSE

Verzeichnis der urkundlich gesicherten wichtigeren Daten über Leben und Werke der Dossi

1512. D. D. malt in Mantua für den neuen Palast des Herzogs bei San Sebastiano ein Bild mit elf Figuren. Verlorne Urkunde. Nach älteren Abschriften z. B. des Pungeleoni.

1514, D. D. ist im Kastell zu Ferrara nachweisbar. Campori.

1517, 13. Nov. und 3. Dez. D. D. geht zweimal im Auftrag des Herzogs Alfons nach Florenz. Vent. Dok. II.

1517, 13. Nov. B. D. erhält eine Restzahlung vom Herzog Alfons. Vent. Dok. II.

1518, 29. Mai. D. D. beginnt an der „via coperta" zu malen. Vent. Dok. IV.

1518, 4. Juni. D. D. geht im Auftrag Alfons' nach Venedig. Vent. Dok. V.

1518, 19. Juni bis 30. Okt. Zahlungen an D. D. für die „via coperta". Vent. Dok. VI—XXII.

1519, 21. Nov. D. D. und Tizian besuchen Mantua. Luzio.

1520, Ende Jan. B. D. ist in Rom nachweisbar. Campori.

1522, 18. Juni. Aufstellung des Dombildes am Altar des heiligen Sebastian in Modena. Lancellotto.

1522, 22. Dez. D. D. malt für den Herzog ein Tondo für die Decke der „camera del pozzuollo". Vent., Dok. XXIV.

1523, 3. Okt. Isabella von Mantua beauftragt D. D., ihr eine Zeichnung von Ferrara anzufertigen. Cittadella.

1524, 19. Jan. D. D. malt „Ferrara". Vent., Dok. XXV.

1524, 20. Febr. bis 19. Mai. Verschiedene Zahlungen an D. D. für „Ferrara". Vent., Dok. XXVI—XXXII.

1524, ohne Datum, Ende Febr. oder Anfang März. Zahlungen an D. D. für zwei Bilder der Töchter der Königin (ehemals von Neapel). Vent., Dok. XXVII.

1524, 4. Juni. D. D. malt ein Bild des verstorbenen Herzogs Herkules I. Vent., Dok. XXXIII.

1524, 5. Juli, ist die Zeichnung von „Ferrara" bereits an Isabella nach Mantua abgesandt. Cittadella.

1524, 20. Aug. Zahlung an D. D. für „Ferrara". Vent. Dok. XLI.

1524, 3. Sept. Zahlung an D. D. für ein Tondo in der Decke der „via coperta". Vent., Dok. XLIV.

Zwischen dem 19. Nov. 1524, wo in den estensischen Rechnungsbüchern noch eine Zahlung an einen Gehilfen des Dosso Jacomo geleistet wird, bis 5. Januar 1526 wird keiner der Dossi erwähnt.

1526, 5. Jan. Zahlung an D. D. für ein Tondo in der neuen Decke der „camera del pozuollo" (via coperta). Vent., Dok. LVI.

1526, 5. Jan. Zahlung an D. D. für Zeichnung von Tapeten. Vent., Dok. LVIII.

1526, 6. Jan. Zahlungen an D D. für Tapeten. Vent., Dok. LVIII und Dok. LX.

1526, 13. Jan. Zahlung an B. D. für Tiere. Vent., Dok. LIX.

1526, 3. Febr. Zahlungen an D. D. für die Bühne einer Komödie. Vent., Dok. LXII und LXIII.

1526, 3. März. Zahlung an B. D. für eine Zeichnung zu Münzen. Vent., Dok. LXV.

1526, 18., 25. Aug., 7. und 15. September. Zahlungen an Jacomo und D. D. für Ferrara. Vent., Dok. XCII—XCVI.

1526, 10. Okt. Zahlungen an D. D. und B. D. für die Decke der „camera del pozzuolo". Vent., Dok. XCIX.

1527, 19., 26. Jan., 9., 23. Februar, 16. März. Zahlungen an D. D. für Arbeiten an den Gemächern des Don Ercole. Vent., Dok. C., CIII., CIV., CV., CVII.

1527, 24. Jan. Zahlung an B. D. für das Tondo eines Reliefs des Herzogs. Vent., Dok. CII.

1527, 7. Juni. Zahlung an D. D. für 2 Bildnisse des Don Ercole. Vent., Dok. CX.

1527, 23. Juli. Zahlung an D. D. für ein Zimmer in der „tore marchexana". Vent., Dok. CXII.

1527, 20. April. D. D. empfängt 4 L. für ein Bildnis des m. Libo für den Herzog. Vent., Dok. CIX.

1527, 23. November. Zahlungen an D. D. für ein Zimmer, in dem Vasen zum Bemalen aufbewahrt waren. Vent., Dok. CXIV, CXV.

1529, 4. Okt. bis 10. Sept. 1530 Lücke in den estensischen Zahlungsbüchern.

Seit September 1530 treten viel Gehilfen auf, von denen einige schon früher erwähnt werden, z. B. Tomaso da Carpi am 14. Dez. 1528. Vent., Dok. CXXXVIII.

1531, 20. Mai und 27. Mai zwei Zahlungen an D. D. für Ferrara. Vent., Dok. CLVII, CLVIII.

1531, 12. Juni. D. D. im Ausgabenbuch von Trient erwähnt. Semper.

1531, im Mai, wie auch am 17. Juni und 1., 15. und 30. Juli Zahlungen an D. D. für Ferrara gebucht. Vent., Dok. CLVII u. ff.

1531 kommen keine Zahlungen in den estensischen Rechnungsbüchern an Battista vor.

1531, 15. Nov. D. D. in einer Ordinatione in Trient erwähnt. Semper.

1531, 31. Dez. D. D. und B. D. sind als Former für die Figuren einer Fontäne in Trient beschäftigt. Schmölzer.

1532, 2. Okt. D. D. übergibt einem gewissen Bernardino im Namen seines Vaters Land. Cittadella.

1532, 23. Nov. Aufstellung des großen Konzeptionsbildes im Dom von Modena. Lancellotto.

Zahlungslücke vom 23. Nov. 1532 bis 20. Dez. 1533 in den estensischen Rechnungsbüchern.

1533, 20. Dez. Zahlung an D. D. für zwei Altarbilder für Alfons I., die nach auswärts gesandt werden sollen. Campori.

1534, 10. Mai und 31. Aug. Zwei fernere Zahlungen an denselben dafür. Campori.

1534, 11. März. B. D. versichert auf eins seiner Häuser die Mitgift seiner Frau. Cittadella.

1534, 20. Aug. Zahlung an D. D. für zwei Bilder. Vent., Dok. CLXVI.

Lücke in den estensischen Zahlungsbüchern vom 20. August 1534 bis 8. Jan. 1536.

1534, 31. Dez. Zahlung an B. D. von Laura Dianti für ein Bildnis. Urkunde I.

1535, 19. Febr. D. D. überweist im Namen seines Vaters einem gewissen Bernardino Land. Cittadella.

1535, 2. Juli. Dosso legitimiert seine drei Töchter. Cittadella.

1536, 8. Jan. bis 9. Sept. Verschiedene Zahlungen an D. D. u. a. für Belriguardo. Vent., Dok. CLXVII u. ff.

1536, 9. Sept. Zahlung an B. D. für Belvedere. Vent., Dok. CXCVIII.
1536, ohne näh. Datum. Zahlung an D. D. für den Giardino di Napoli. Vent., Dok. CCII.

1536, 2., 10., 23. Sept. und 1537, 5., 13. Jan. und 17. Febr. Zahlungen an B. D. für den Giardino della Rosa. Vent., Dok. CXCV, CXCVI, CC, CCXVI, CCXVII, CCXVIII.

1536, 21. Okt., 18. Nov. Zahlungen an B. D. für den Giardino di Napoli. Vent., Dok. CCIV, CCXI.

1536, 20., 27. Okt., 18. Nov. Zahlungen an D. D. für Belvedere. Vent., Dok. CCIII, CCIV, CCV, CCVI, CCX.

1536, 10. Nov. Zahlung an D. D. für Tapeten. Vent., Dok. CCVII.

1536, 9., 16., 23. Dez., 1537, 3., 10., 24., 31. März, 7., 14. April und 5. Mai. Zahlungen an B. D. für Tapeten. Vent., Dok. CCXIII—CCXV und CCXIX—CCXXVIII.

1537, 28. April, 5., 19., 26. Mai, 2., 16., 23., 30. Juni. Zahlungen an B. D. für Belriguardo. Vent., Dok. CCXXVII, CCXXIX—CCXXXVI.

1539, 24. Juli. Teilung der Brüder in die väterliche Hinterlassenschaft. Cittadella.

1539, 21. Okt. Aufnahme der Mitgift von D. D.s Gattin. Cittadella.

1540, 28. Febr. Zahlungen an D. D. und B. D. für zwei Bilder auf Leinwand für den Herzog. Vent., Dok. CCXXXVIII.

1540, 3. und 13. März. Zahlungen an D. D. und B. D. für zwei große Bilder (S. Michael und S. Georg). Vent., Dok. CCXXXIX, CCXLI.

1540, 17. April. Zahlung für ein Bild des Kronprinzen (nicht ganz klar, an wen der Brüder). Vent., Dok. CCXLII.

1540, 30. April. Ablieferung der Bilder des heil. Michael und heil. Georg. Zahlung an B. D. Vent., Dok. CCXLIII.

1540, 12. Juni. Zahlung Laura Diantis an B. D. Vent., Dok. CCL.

1540, 26. Juni, 3., 17. Juli. Zahlungen an B. D. für Tapeten. Vent., Dok. CCLI.

1540, 3. Juli. Zahlung an B. D. für das Malen von Wappen auf dem Katafalk des Herzogs von Mantua. Vent., Dok. CCLVII.

1540, 5., 12., 26. Juni. Zahlungen an B. D. für Belriguardo. Vent., Dok. CCXLVIII, CCLIV, CCVI.

1541, Juni. Beide Brüder gehen im Auftrage von Laura Dianti nach Venedig. Vent., Gall. Est.

1541. D. D. macht Testament. Cittadella.

1541, 8., 22. und 29. Januar und 11. Juni. Die letzten in den estensi-

schen Zahlungsbüchern für D. D. gebuchten Posten. Vent., Dok. CCLXIV, CCLXVI, CCLXVII, CCLXXX.

1541, 11., 18., 25. Juni, 24. Sept., 8., 22. Okt. Zahlungen an B. D. für Arbeiten an der „torre marchesana". Vent., Dok. CCLXXIX, CCLXXXI, CCXCII—CCXCV.

1541, 27. Aug., 3., 10., 17. September und 1542, 6., 13., 20. Mai, 29. Juli. Zahlungen an B. D. für das Lustschloß Copparo. Vent., Dok. CCXCIV, CCXCVI, CCCI, CCCII, CCCV, CCCVI.

1541, 27. Aug., 3., 10., 17. September und 1542, 20. Mai, 29. Juli, 12. August und 23. September, Zahlungen an B. D. für das Lustschloß La Montagna. Vent., Dok. CCLXXXVIII—CCXCI, CCCIV, CCCXI, CCCXIII, CCCXVIII.

1542, vor dem 27. Aug., ist D. D. gestorben. Cittadella.

1542, 27. Aug. Gutachten über das Bild D. D.s für die Confraternita della Morte. Cittadella und Venturi.

1542, 13. Mai. Zahlung an B. D. für ein Bild des Thronfolgers und des Don Alvise. Vent., Dok. CCCIII.

1541, 3. Dez. bis 18. Nov. 1542. Vielfache Zahlungen an B. D. für Tapeten. Vent., Dok. CCXCVII—CCCXXIII, verschiedene, aber nicht fortlaufende Dokumente.

1543, 10. März. Zahlung an B. D. für eine Tapete mit dem Bad des Herkules. Vent., Dok. CCCXXV.

1543, 28. Juli. Zahlung an B. D. für eine Tapete mit der „Liberatione de Exiona". Vent., Dok. CCCXXVI.

1543. B. D. arbeitet gemeinsam mit Camillo Filippi an dem Triumphbogen für den Einzug Pauls III. Cittadella.

1544, 12. April. Zahlung an B. D. für ein Bild des Alciati. Vent., Dok. CCXXXII.

1544, ohne näheres Datum. Zahlung an B. D. für 3 Bilder für die neuen Zimmer und das Bild einer Justitia. Vent., Dok. CCCXXXIII.

1545, 10. Jan. und April. Zahlungen an B. D. für Tapeten. Vent., Dok. CCCXXXIV, CCCXXXV.

1545, 26. Juni. B. D. nimmt von einem Teile der ihm und seinem Bruder gemeinsam gehörigen Häuser Besitz. Cittadella.

1545, 1. Dez. B. D. macht Testament. Cittadella.

1545, 24. Dez. Zahlung für Tapeten an B. D. „ein Bad des Herkules", Herkules, der die Hydra tötet, 5 Kartons mit den Metamorphosen. Vent., Dok. CCCXXXVII.

1545, ohne bestimmtes Datum. Zahlung an B. D. für Tapeten für La

Montagna und für Copparo, drei Figuren: Frühling, Sommer und Winter. Vent., Dok. CCCXXXVIII.
1546, 25. Sept. Zahlung an B. D. vermutlich für ein Bild des Herzogs. Vent., Dok. CCCXXXIX.
1548, 20. Okt. Zahlung an B. D. für drei Gemälde, eine Kleopatra, eine Venus und einen heiligen Hieronymus. Vent., Dok. CCCXLI.
1548, 24. Dez., wird B. D. als verstorben erwähnt. Cittadella.

Verzeichnis einiger mir unbekannt gebliebener Stücke der Dossi

Auf Auktionen, Ausstellungen, Bildergalerien a. a. O. und in der neueren Literatur ihnen zugeschrieben.

1. Auktionen.
   1866. Versteigerung der Galerie d'Espagnac. Anbetung des Christusknaben. D. D.: Kunstchronik I, S. 42.
   1870. Versteigerung der Sammlung Kaunitz, Wien. San Michele. D. D.: Frimmel Repertorium f. Kunstw. XIII, S. 142.
   Versteigerung Sangiorgi, Rom, April 1895. Andromeda: D. D. Aus der Galerie Costabili; Abb. im Katalog.
2. Ausstellungen.
   London, R. S. Holford Esquire, Dorchester House. Bildnis Herzog Alfons'. Nach dem Ausstellungskatalog der Royal Academy 1887: D. D. — Sir William N. Abdy, Bart. Männerbildnis, vielleicht der Herzog Anne de Montmorency. In dem Ausstellungskatalog der Royal Academy 1881: D. D.
3. Sammlungen, Kirchen.
   Argenta, S. Lorenzo, Verkündigung. Beltramelli (Da Camacchio ad Argenta, S. 64): D. D.
   Arundel Castle, Sussex. Duke of Norfolk D. D.: Bildnis nach Mitteilung von Cook. Der Besitzer weiß nichts davon.
   Frome (Somerset). Mrs. J. Horner. Raub der Proserpina. Berenson: D. D. Der Besuch wurde mir verweigert.
   Langton (Duns), Schottland. Mrs. Baillie Hamilton, St. Liberale, D. D.: Berenson. Der Besuch wurde mir verweigert.
   Madrid, Prado, 479. Weibliches Bildnis. In der Galerie als Tizian, Berenson: D. D. Ich kann aus der Abbildung allein keinen sicheren Schluß ziehen.
   Trient, Sammlung Valentio Salvadori. Bildnis eines Astrologen.

Schmölzer, S. 17: D. D. Jetzt nicht mehr vorhanden. Der Baron will nichts von dem Besitz des Bildes wissen. Nach der Aussage des Ortsphotographen soll es nach Amerika verkauft sein.
Tyninghame (East Linton), Earl of Haddington. Die heilige Paula, lesend. Berenson: D. D. Der Besuch wurde mir verweigert.
Wien. Erzherzog von Österreich. Männliches Bildnis: D. D., mündliche Mitteilung Venturis.
Wimborne, Dorset, Lord Wimborne, Canford Manor.
— Johannes in der Wüste. Berenson, Burlington: D. D.
— Geburt Christi: B. D. Burlington.
— Bildnis des Annibale Saracco. D. D. (?). Burlington.
— Bildnis eines Knaben, vielleicht Alfons' II. D. D. Burlington. B. D. Gardner. — Der Besuch dieser Galerie wurde mir in zwei verschiedenen Jahren trotz meiner dringenden Bitten wegen Krankheit Lord Wimbornes abgeschlagen. Eine Bildergalerie pflegt aber kein Krankenzimmer zu sein.

REGISTER

VERZEICHNIS DER IN DIESEM BUCHE ERWÄHNTEN WERKE DER DOSSI*

Altarbild aus Sant Agostino vgl. Madonna mit den Heiligen Georg und Michael.
— aus dem Dom von Codigoro. Florenz Gall. Pitti. Abb. 78, 35, *78 ff.*, 82, 83.
— dreiteiliges, Rovigo, Galleria communale. Abb. 146, 22, 38, 121, 144, ***145 ff.***, 148, 153.
— Faenza, Dom vgl. Disputation im Tempel.
— für die Confraternita della morte 16, 19, 213.
— im Dom zu Modena. Abb. 76, 11, 28, 32, 34, 35, 71, 74, *76 ff.*, 83, 209.
— für Modena und Reggio vgl. Geburt Christi, Modena, R. Gall. u. heil. Michael, Parma, R. Gall.
— mit Johannes dem Evangelisten und San Bartolomäus, vgl. Johannes der Evangelist und San Bartolomäus.
— mit dem Heilig. Georg und Johannes dem Täufer, vgl. Francesco d'Este als heil. Georg und Johannes der Täufer.
Altarblatt, Modena, Museo civico 192.
Amor und Venus 144.
Anbetung des Christuskindes 214.
— des Kindes. Rom, Gall. Borghese *155.*
— — Wien, Galerie Czernin *155 ff.*
— der Könige. London, National-Gallery 191.
— — London, Mond. Abb. 110, 23, 36, *104 ff.*, 146.
— — Parma, Pinakothek 194.
Ancona, sechsteilige, Ferrara Ateneo. Abb. 104, 23, 36, *104 ff.*, 146.
Andromeda 214.
Apoll. Ferrara, Municipio 191.
Apollo und Daphne. Rom, Gall. Borghese. Abb. 73, 33, 34, **72 ff.**, 138, 175, 182.
Apostel am Grabe der Maria. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 189.
Bacchanal 3, 10.
Bacchus 204, vgl. auch Halbfigurenbilder.
Bambocciata. Florenz, Galleria Pitti *114 ff.*
Belriguardo, Malereien für 14, 211, 212.
Belvedere, Malereien für 14, 212.
Bild für den Palast des Herzogs von Mantua 9, 28, 199, 209.
Bilder an Enzio Bentivoglio gesendet 69.
— aus dem Bibliothekssaal des Kastells zu Trient 195.
Bildhauerarbeiten 16, 17.

* Einschließlich der unechten und verlornen Stücke.

Bildnis (?) Arundel Castle, Norfolk 214.
— Alfons' I., Florenz, Gall. Pitti **120ff.**, 191.
— — für Laura Dianti 128.
— — London, Holford 214.
— — Modena, R. Galleria. Abb. *125 ff.*
— — Rom, Ceci 129, 193.
— — auf der Jagd vgl. Reiterbildnis.
— der Laura Pisani. Cornbury Park, Watney 190.
— der Lucrezia Borgia. Layer Marny Tower, De Zoete 191.
— des Alciati 16, 213.
— des Don Alfonso und Don Alvise 16, 213.
— des Annibale Saracca. Canford Manor, Wimborne 214.
— des Erbprinzen (späteren Herkules II) 13, 213.
— des Gillino Malatesta. Ferrara, Ateneo 191.
— des Guidobaldo Montefeltro. Liverpool, Walkers Art Gallery, Abb. 124, **123** ff.
— des m. Libo 13, 210.
— des Pronotar Girolamo Beltramoti, Rom Gall. Doria 131.
— des venezianischen Admirals Giovanni Moro. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum *118 ff.*
— eines Astrologen 214.
— eines Colonna. Rom Gall. Colonna 193.
— eines Gelehrten. Dresden, Gemäldegalerie *122 ff.*
— — — Rom, Gall. Corsini 193.
— eines Generals. Darmstadt, Gemäldegalerie 191.
— eines Knaben. Canford Manor, Wimborne 215.
— eines Kriegers. Florenz, Uffizien 170.
— eines Narren. Modena, R. Galleria, Abb. 60, *60 ff.*, 186, 187.
— — — Kopie davon Venedig, Sammlung della Rovere 60, 195.
— Herkules' I. Modena, R. Galleria, Abb. 101, 12, 28, 34, 35, 59, 81, *100 ff.*, 186, 200.
— Herkules II (?) 16.
— männliches, mit schwarzer Kappe. Hampton-Court, Abb. 100, *99 ff.*
— — London, Abdy 214.
— — Mailand, Crespi 192.
— — München, Böhler, Abb. 129, 130.
— — Philadelphia, Johnson, Abb. 131, 130, 214.
— — Wien, Erzherzog von Österreich 214.
— weibliches. Madrid, Prado 214.
Bildnisse der Töchter der Exkönigin von Neapel 12, 210.
Brustbild eines Mannes. London, Holroyd 124.
— — — mit schwarzer Kappe. Hampton-Court 191.
Camera del Pozzuolo s. via coperta.
Casa della Montagna 14, 213, 214.
Ceres (?). Amsterdam, Lanz, Abb. 121, *120 ff.*
Circe. London, Benson, Titelbild, 21, 32, 33, 48, 49, 52, *64 ff.*, 68, 69, 138, 141.
— Rom, Gall. Borghese, Abb. 66, 15, 22, 33, 64, *67 ff.*, 72, 74, 138, 182.
S. Cosmas und S. Damian. Rom, Gall. Borghese *119 ff.*, 205.
Darstellung Jesu im Tempel. Liverpool, Walkers Art Gallery 191.
David mit dem Haupte Goliaths. Rom, Gall. Borghese, Abb. 93, **92 ff.**, 186.
Dichter und Muse. London, National Gallery, Abb. 95, *95 ff.*
Dido. Rom, Gall. Borghese, Abb. 97, *96 ff.*, 97, 188.
Disputation im Tempel. Faenza, Dom 15, 36, 54, 81, *107 ff.*
Dombild vgl. Altarbild.

Dominikaner. Modena, Santa Maria in Carmine 192.
Doppelbildnis. Schwerin, Großherz. Museum 195.
Dreifigurenbilder. Modena, R. Gall., Abb. 86 u. 87, 35, 54, 70, *85 ff.*, 121, 141, 188.
Enthauptung Johannes des Täufers. Breslau, städtisches Museum 189.
Ferrara vgl. Landschaftszyklus Ferrara.
Flucht nach Ägypten, Seußlitz, Harck, Abb. 134, 26, 27, 38, *134 ff.*, 187.
— — Kopie Rom, Sterbini 135.
Fontaine in Trient 211.
Francesco d'Este als heiliger Georg und Johannes der Täufer. Mailand, Brera 37, 167ff.
Fortuna 15.
Frauenbildnis. Alnwick Castle, Northumberland 189.
Fresken. Ferrara, Kastell (Loggia) 191.
— in der Villa Imperiale bei Pesaro. Abb. (Teilstück) 178, 3, 4, 6, 12, 143, *178 ff.*, 195.
— im Castello del buon Consiglio, Trient. Abb. (Teilstück) 178, 13, 25, 28, 36, 37, *173 ff.*, 200.
— mit den Taten des Herkules 4, 166.
Frieden. Dresden, Gemäldegalerie *165 ff.*
Fries vgl. Landschaft.
Fußwaschung. Mailand, Ambrosiana 191.
Geburt Christi. Canford Manor, Wimborne 215.
— — Modena, R. Galleria, Abb. 156, 14, 15, 25, 27, 28, 37, 77, 147, *156 ff.*, 161, 162, 166, 180.
— — Rom, Gall. Borghese, Abb. 53, *52 ff.*, 162.
Gemächer des Don Ercole 210.
Georg, heiliger. Dresden, Gemäldegalerie, Abb. 163, 15, 25, 27, 28, 37, 116, 117, *162 ff.*, 190, 212.
Gerechtigkeit. Dresden, Gemäldegalerie, Abb. 165, 16, 25, 26, 28, 37, 38, 144, 147, *164 ff.*, 168, 201, 213.
Geschichten des Äneas, des Mars und der Venus 10.
Giardino della Rosa 14, 212.
— di Napoli 14, 212.
Halbfigurenbilder vgl. Dreifigurenbilder.
Heilige Familie vgl. „Madonna" und Ruhe auf der Flucht.
— — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 56, 57ff.
— — Hampton-Court. Abb. 112, 23, 36, **112 ff.**
— — Odenburg, Augusteum, Abb. 152, 26, 38, *151 ff.*
— — Parma, Pinakothek 194.
— — Rom, Gall. Borghese, Abb. 150, 142, *150 ff.*
— — Rom, Galerie des Kapitols, Abb. 68, 21, 23, 33, 65, *69 ff.*, 70, 71, 96, 186.
Herkules und die Pygmäen. Graz, Landesgalerie 37, 128, *166 ff.*, 185.
Hieronymus 15, 214.
— Mailand, Crespi 192.
— Wien, Gemäldegalerie, Abb. 45, 21, 22, 30, 31, 32, 33, *44 ff.*, 48, 49, 54, 65.
Himmelfahrt Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 189.
Hore mit Apollos Gespann. Dresden, Gemäldegalerie 144, *145 ff.*
Johannes auf Patmos. Ferrara, Ateneo, Abb. 137, 26, *136 ff.*, 180, 187.
— der Evangelist und San Bartholomäus. Rom, Chigi, Abb. 80, 12, 21, 22, 28, 34, *80 ff.*
— der Täufer. Florenz, Galleria Pitti, Abb. 58, *57 ff.*
— — — (Kopie nach Raffael). Hannover, Kestner-Museum 191.
— in der Wüste. Canford Manor, Wimborne 215.

Judith. Modena, R. Galleria 192.
Jüngling, eine Medaille betrachtend. Rom, Gall. d. Kapitols 193.
Jupiter und die Tugend. Wien, Lanckoroński, Abb. 75, 34, *74ff.*
Justizia s. Gerechtigkeit.
Kabinett, Ferrara, Municipio 191.
Karyathidenzimmer der Villa Imperiale vgl. Fresken der Villa Imperiale.
Kleopatra 15, 214.
Kindermord, Florenz Uffizien 191.
Kopf vgl. Bild u. Bildnis.
— des Herzogs Giuliano de Medici, Alnwick Castle, Northumberland 189.
— eines bartlosen Mannes. Frankfurt, Städel 222ff. 130.
— eines Jünglings, Budapest. Gemäldegalerie 59ff.
— eines Kriegers. Braunschweig. Gemäldegalerie Abb. 59. 58ff., 186.
— eines Mannes mit Kappe, Modena R. Galleria 191.
— — — schwarzer Kappe, Hampton-Court 191.
Köpfe der Maria und eines Pharisäers, Faenza, museo civico Abb. 108, 109, 110
Landschaften aus den camerini dorati u. d'alabastro 89, 94.
Landschaft auf Raffaels Madonna von Foligno 171ff.
— mit Figuren, ehemals Ehrich, New York, Abb. 71, 72ff.
Landschaften, Rom, Gall. Borghese 192, 193.
— Rom, Palazzo Doria 193.
— Rom, Palazzo Spada 193.
Landschaftszyklus Ferrara für Alfons I. 12, 183, 209, 210.
— — für Isabella von Mantua 12. 183, 209, 210.
Liberale, St. Langton, Hamilton 214.
Liebesszene, Rom, Gall. Berghese 193.
Madonna, Rom, Gall. Borghese, Abb. 41, 31, *41ff.*
— Rom Gall. des Kapitols vgl. Heilige Familie.
— della Neve. Modena, R. Galleria 171.
— mit Christuskind und Johannesknaben, Neapel Museum *154ff.*
— mit dem Heiligen Georg und Michael, Modena. R. Galleria Abb. 82, 63, *83ff.*, 105, 153, 187.
— mit Heiligen Bergamo, Gall. Lochis. Abb. 154, 26, *153ff.*, Abb. 154, 26, *153ff.*
— Kopie ‚Neapel, Museum 153.
— mit Heiligen und Stifterin, Budapest von Térey. Abb. 54, 76.
— mit Hieronymus und Johannes, Portomaggiore municipio Abb. 146, *147ff.*
— mit Kind und Hieronymus, Neapel. Pinakothek 192.
— stehende, Faenza, museo civico 191.
Männerbildnis vgl. Bildnis, männliches.
Michael, heil. 214.
— — Dresden, Gemäldegalerie Abb. 116, 15, 25, 27, 28, 36, 37, *115ff.*, 161, 212.
— — Parma, Abb. 159, 14, 28, 27, *159ff.*
Muse und Dichter, London, National-Gallery, Abb. 95, 35, 72, *95ff.*
Musikbild vgl. Halbfigurenbild.
Mythologisches Bild, London, Donaldson, Abb. 142, *142ff.*
— — London, Northampton, Abb. 140, *140ff.*, 147, 186.
Nymphe von einem Satyr verfolgt, Florenz, Gall. Pitti, Abb. 63, 1, *61ff.*, 186, 193.
Orlandos Kampf mit Rodomonte, London, Brownlow, Abb. 134, 33, *133ff.*, 180.
Palazzo degli Angeli, Malereien am 14, 15, 16.
Paula, heilige, Tyningham, Haddington 215.
Pianto, Risa, Ira, Alnwick Castle, Abb. 91, *91ff.*, 188.
Pietà, London, Philipps, Abb. 40, 21, 23, 24, 29, 30, 31, *39ff.*

Propheten, Halbfiguren, Modena Dom 199.
Proserpina, Raub der, Frome, Horne 214.
Psyche in den Olymp getragen, Rom, Gall. Borghese 26, 38, *142ff.*
Reiterbildnis Alfons' I., Rom, Sammlung Torlonia *129*, 194, 205.
Rhombenbilder s. Dreifigurenbilder.
Ruhe auf der Flucht, Rom, Galleria Borghese 26, 38.
— — — Florenz, Galleria Pitti, Abb. 43, 31, *42ff.*, 56.
Satyr und Nymphe, vgl. Nymphe von einem Satyr verfolgt.
Saul und David, Stuttgart, Museum 93ff.
Sebastian, heiliger, Mailand Brera, Abb. 51, 24, 32, 33, 34, *50ff.*
Sibylle, London, Sammlung Phillips, Abb. 66, 21, 33, 65, *66ff.*
— Halbfigur, St. Petersburg, Eremitage 33, *70ff.*
— 71.
Tapete vgl. Teppich.
Teppiche, Ferrara, Dom 170.
Teppich mit Belriguardo 168.
Teppich mit Darstellung der Arethusa Abb. 169, 168, 196.
Teppich mit den Metamorphosen des Ovid *168ff.*, 213.
Teppich mit Taten des Herkules 166, 168, 205, 213.
Teppich mit Vertumnus und Pomona. Madrid, Schloß 170.
Teppiche, Zeichnungen für 210.
Torre Marchesana, Malereien dafür 213.
Traum. Dresden, Gemäldegalerie 5, 38, *144ff.*, 185.
Urteil des Midas. Castle Howard, Sammlung Carlisle 189.
Venus 15, 214.
— mit 6 Amoretten 15, 47ff.
Vermählung der heiligen Catherina. St. Petersburg, Sammlung Bludoff.
Verkündigung. Argenta, San Lorenzo.
— Ferrara, Ateneo 191.
Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Rom, Gall. Doria 194.
Via Coperta, Malereien an der 11, 35, 210.
Vier Kirchenväter. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum *149ff.*
Villa di Copparo, Malereien für die 15.
Vision der vier Kirchenväter, große. Dresden, Gemälde-Galerie, Abb. 102, 14, 22, 28, 31, 77, 81, *102ff.*, 149, 161.
— — — kleine. Dresden, Gemälde-Galerie. Abb. 21, 23, 34, *47ff.*, 76, 102, 111.
Wilhelm, heiliger. Hampton-Court, Abb. 98, 33, 35, *97ff.*, 186, 204.
Zeichnung, Frauenkopf, im Dreiviertel. Florenz, Uffizien 195.
— Frauenkopf im Profil. Florenz, Uffizien, Abb. 195.
— Judith. Mailand, Ambrosiana 195.
— lustige Gesellschaft. Florenz, Uffizien 196.
— Männerkopf. Florenz, Uffizien 195.
— stehende Frauen. Paris, Louvre 196.
— zum Druck des Ariost 196.

VERZEICHNIS DER IN DIESEM BUCHE ERWÄHNTEN KÜNSTLERNAMEN

Altdorfer 23, 31, 111.
Baldung 23, 111, 203.
Baroncelli 40.
Becerra 70.
Bellini, Giovanni 10, 89, 91.
Biancoli 107.
Bles 187.
B. M. (Stecher) 82.
Boccacino, Boccaccio 23.
Böcklin 42.
Bordone 21, 69, 189, 191, 193.
Bosch 23, 145, 187.
Bronzino 167.
Burckmair 82.
Cariani 193.
Caracci 155.
Carpi, Girolamo da 3, 10, 14, 105, 126, 127, 128, 162, 163, 164, 188, 191, 193.
Carpi, Tommaso da 14.
Cima da Conegliano 48.
Correggio 1, 22, 23, 48, 49, 50, 67, 70, 110, 122, 197, 203.
Cossa 21.
Costa 29, 30.
Cranach 193.
Dürer 24, 30, 82, 96, 187.
Ferrari, Gaudenzio 3.
Filippi, Camillo 14, 18, 168, 170, 191, 213.
Fogolino 174.
Francia, Francesco 29, 50.
Garofalo 14, 23, 44, 47, 105, 106, 145, 163, 164, 188, 190, 191, 192.
Geertgen von Haarlem 203.
Genga 178, 179, 183.
Gennari 180.
Ghirlandajo 123.
Giampedrino 23.
Giorgione 1, 3, 24, 31, 33, 34, 46, 48, 50, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 69, 72, 93, 95, 98, 120, 123, 184, 185, 186, 187, 191, 193.
Grünewald 23, 70.
Hals, Franz 92.
H. K. (Stecher) 82.
Holbein d. Ält. 96, 194.
Jordaens 92.
Justus von Gent 124.
Lionardo da Vinci 2.
Lotto 3, 21.
Luzzo 123.
Mantegna 25, 105, 199.
Marc Anton 40.
Matsys Quentin 40, 92.
Mazzolino 23, 24, 29, 30, 34, 38, 39, 40, 42, 43, 46, 48, 49, 109, 119, 120, 125, 191.
Meister vom Tode Mariä 174.
Michelangelo 2, 40, 125, 153.
Michelino da Besozzo 206.
Mirozzo, Francesco di 178, 179.
Morto da Feltre 123.
Napoletano, Francesco 23.
Ortolano 21, 40.
Panetti 30.
Palma Vecchio 1, 141, 193.
Parmiggianino 128.
Penni 116, 146, 163.
Perugino 54.
Piombo, Sebastiano del 1, 170.
Pollajuolo 72.
Pontormo 123.
Pordenone 132, 194.

Raffael 1, 2, 3, 5, 10, 11, 35, 38, 50, 70, 73, 108, 109, 117, 142, 146, 151, 152, 155, 170, 171, 172, 180, 189, 204.
Raffaello del Colle.
Rembrandt 24, 35, 115, 124, 143, 163.
Roberti 21, 25, 29, 85, 101.
Romano, Giulio 166, 189.
Romanino 62, 164.
Sarto 123.
Savoldo 62.
Scarsellino 80, 189.
Schiavone 62.
Schidone 170.
Sodoma 1, 51, 57, 203.
Tizian 2, 3, 10, 11, 12, 23, 31, 32, 50, 62, 65, 69, 78, 78, 83, 85, 100, 107, 108, 112, 118, 119, 125, 126, 127, 130, 140, 141, 158, 162, 166, 185, 199, 209, 214.
Udine, Giovanni da 142.
Vecchia, Pietro della 94.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

Circe. London, Sammlung Benson . . . . . Titelbild
Pietà. London, Sammlung Phillips . . . . . nach 40
Madonna. Rom, Galleria Borghese 41
Ruhe auf der Flucht. Florenz, Galleria Pitti 43
Der heilige Hieronymus. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie 45
Die (kleine) Vision der vier Kirchenväter. Dresden, Gemäldegalerie 47
Der heilige Sebastian. Mailand, Brera 51
Geburt Christi. Rom, Galleria Borghese 53
Madonna mit Erzbischof und Stifterin. Budapest, Sammlung von Térey . . . . . nach 54
Heilige Familie. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 56
Johannes der Täufer. Rom, Galleria Pitti 58
Kopf eines Kriegers. Braunschweig, Gemäldegalerie 59
Bildnis eines Narren. Modena, R. Galleria 60
Nymphe von einem Satyr verfolgt. Florenz, Galleria Pitti . . . 63
Sibylle. London, Sammlung Phillips . . . . . nach 66
Circe. Rom, Galleria Borghese . . . . . nach 66
Heilige Familie. Rom, Galerie des Kapitols . . . . . nach 68
Landschaft. Ehemals Newyork, Ehrich 71
Apollo und Daphne. Rom, Galleria Borghese 73
Jupiter und die Tugend. Wien, Sammlung Lanckoroński 75
Altarbild. Modena, Dom . . . . . nach 76
Altarbild aus dem Dom zu Codigoro . . . . . nach 78
Johannes der Evangelist und San Bartolomäus. Rom, Sammlung Chigi . . . . . nach 80
Madonna mit dem heiligen Georg und Michael. Modena, R. Galleria ,, 82
Musikbild. Modena, R. Galleria 86

Seite
Liebesszene. Modena, R. Galleria 87
Kompositionsschema von „Pianto Riso Ira". Alnwick Castle, Sammlung Northumberland. Skizze der Verfasserin 91
David mit dem Haupte Goliaths. Rom, Galleria Borghese . . . 93
Dichter und Muse. London, National Gallery. 95
Dido. Rom, Galleria Doria 97
Heiliger Wilhelm. Hampton-Court 98
Männerbildnis mit schwarzer Kappe. Hampton-Court 100
Bildnis Herkules I. Modena, R. Galleria 101
Die (große) Vision der vier Kirchenväter. Dresden, Gemäldegalerie nach 102
Sechsteilige Ancona. Ferrara Ateneo . . . . . nach 104
Köpfe der Maria und eines Pharisäers. Bruchstücke einer zerstörten Disputation im Tempel. Faenza, Museo civico 108, 109
Anbetung der Könige. London, Sammlung Mond . . . . . nach 110
Heilige Familie. Hampton-Court . . . . . nach 112
Der heilige Michael. Dresden, Gemäldegalerie. . . . . nach 116
Ceres (?). Amsterdam, Sammlung Lanz 121
Lunette mit Putten. Amsterdam, Sammlung Lanz 123
Bildnis des Guidobaldo Montefeltro. Liverpool, Walkers Art Gallery 124
Bildnis Alfons' I. Modena, R. Galleria 127
Männerbildnis. München, Julius Böhler 129
Männliches Bildnis. Philadelphia, Sammlung Johnson 131
Orlandos Kampf mit Radomonte. London, Sammlung Brownlow. Nach dem Ausstellungskatalog des Burlington Fine Art Club 1894 nach 134
Flucht nach Ägypten. Seußlitz, Sammlung Harck . . . . nach 134
Johannes auf Patmos. Ferrara, Ateneo 137
Callisto (?). Rom, Galleria Borghese 139
Mythologisches Bild. London, Sammlung Northampton. Nach dem Ausstellungskatalog des Burlington Fine Art Club 1894 . nach 140
Mythologisches Bild. London, Sammlung Donaldson . . . nach 142
Altarbild. Mittelstück. Rovigo, Galleria communale . . . nach 146
Madonna mit Hieronymus und Johannes dem Täufer. Portomaggiore, Municipio . . . . . nach 146
Heilige Familie. Rom, Galleria Borghese 150
Heilige Familie. Oldenburg, Augusteum 152
Madonna mit Heiligen. Bergamo, Galleria Lochis 154
Geburt Christi. Modena, R. Galleria . . . . . nach 156
Der heilige Michael. Parma, Galerie 159

Seite
Heiliger Georg. Dresden, Gemäldegalerie 163
Gerechtigkeit. Dresden, Gemäldegalerie 165
Verwandlung der Arethusa. Nach Guiffrey, Müntz et Pinchard „Histoire de la Tapisserie“ 169
Westwand aus dem Verbindungsgang im Castello del buon Consiglio zu Trient. Teilstück . . . . . nach 174
Wandmalerei aus dem Karyatidenzimmer in der Villa Imperiale bei Pesaro . . . . . nach 178
Frauenkopf, Zeichnung. Florenz, Uffizien 194

Im gleichen Verlag ist erschienen:

BAROCKPROBLEME

Von Dr. CARL HORST, Privatdozent an der Universität Marburg. Kart. M. 10.—, geb. M. 11.50.

„Mein Respekt vor dem Barock nimmt stündlich zu und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zweck dient, sondern auch für den schönen Schein." Was in dieser Äußerung Jakob Burckhardts aus einem Rom-Briefe aus dem Jahre 1875 im Kern enthalten ist, nämlich, daß von einem schroffen Zerspalten der Renaissance- und Barockperiode mit Fug nicht gesprochen werden könne, sondern daß vielmehr diese beiden Perioden entwicklungs- und typengeschichtlich unlösbar aneinander gebunden seien, und daß die Grundprobleme der Renaissance erst im Barock ihre endgültige Lösung gefunden hätten, dies beweiskräftig darzulegen, hat der Marburger Kunstgelehrte mit seinem vielerörterten Buche beabsichtigt.

Der Ausgangspunkt der Untersuchung sind demgemäß die großen Problemsucher der Renaissance: Donatello, Alberti, Leonardo, vor allem aber Michelangelo, der anerkannte Vater des Barock, der Künstler, der alle bisherigen Errungenschaften aufnimmt und zugleich mit einem ungeheueren Schwung über die Vorgänger hinaussetzt dadurch, daß er zuerst die Innerlichkeit zum vollwichtigen Ausdruck zu bringen weiß, und zwar im Sinne des Platonismus als des neuen Lebensstromes. Wie nun nach der Darstellung des Verfassers Michelangelo sich diesen Platonismus aneignete, wie sich sein Stil zum Symbolischen wandelte, wie sich daraus eine neue Art von Bildung der Einzelfigur wie der Gesamtkomposition ergab, und wie die Baukunst trotz ihrer Gebundenheit die Stilwandlungen der Schwesterkünste für sich anwendbar machte und so schließlich ihren bestimmenden Platz im Gesamtkunstwerk des Barock einnahm, das kann hier nur angedeutet werden.

Im gleichen Verlag sind erschienen:

NICOLAS POUSSIN

Von Dr. OTTO GRAUTOFF. Band I: Die Zeit das Leben, die Briefe und das Werk. Band II: Katalog der Gemälde mit ca. 250 Abbildungen. Geh. ca. M. 20.—, in Halbleder ca. M. 25.—.

Nicolas Poussin ist als der klassische französische Maler der Vermittler zwischen italienischer und französischer Kunst, er ist bekannt als der Meister, an den das Erbe der künstlerischen Vorherrschaft Italiens überging. Heute führt uns unsere eigene Zeit in ihrem Suchen nach Harmonie, in ihrem Streben nach einem synthetischen Stil von neuem zu seiner ernst durchdachten Kunst, in der sich das Temperament, das Maß und der Adel der französischen Kultur des 17. Jahrhunderts so wundervoll widerspiegelt. Nicolas Poussin, der Schöpfer einer nationalen Kunst, ist wie kein anderer berufen, auch unserem Lande die wertvollsten Anregungen zu geben. — Die Publikation wird enthalten:

1. Ca. 250 Abbildungen nach Gemälden des Meisters.
2. Einen Katalog aller Gemälde mit genauer Farbenbeschreibung; Bildzustand und Bildgeschichte, wo diese zu verfolgen ist.
3. Eine chronologische Darstellung und ästhetische Würdigung der Gemälde des Meisters, nach den verschiedenen Epochen seines Lebens.
4. Eine exakte Besprechung der Quellen und Dokumente.
5. Die Entwicklung der französischen Kunst bis Poussin, resp. des italienischen Einflusses auf die Kunst.

DER GRECO

ODER DAS GEHEIMNIS VON TOLEDO. Von MAURICE BARRÈS. Übersetzt von Dr. Wilh. Hausenstein. Mit 15 Abbild. In Kartonband M. 3.—.

„Ein ungemein anziehendes Buch. Es befaßt sich in eindringlicher und origineller Weise mit dem Geheimnis, das den spanischen Meistermaler Theotocopuli, genannt ‚El Greco', umgibt . . Hamburger Fremdenblatt.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

DM 22.–
[5.50]

Kunsthistorisches Institut
der Freien Universität Berlin
Inv. Nr. A 132/53

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00094 2983

BBF -146